6

1948

ИСКУССТВО КИНО

СОДЕРЖАНИЕ

Неисчерпаемый источник вдохновения 1
ГЛЕБ ГРАКОВ. „Молодая гвардия“ 3
И. ГРИНБЕРГ. „Даль свободного романа...“ 7
Р. ЮРЕНЕВ. Фильм о настоящем человеке 11
И. МАНЕВИЧ, Л. ПОГОЖЕВА. О кинотеории и кинокритике 16
И. ЮГОВ. Плодотворное содружество 19
С. ГИНЗБУРГ. Проблемы истории кино 22
Г. ГРИГОРЬЕВ. Видовой фильм . 25
Ю. ЖЕЛЯБУЖСКИЙ. Учиться у великих мастеров 27
И. КОПАЛИН. Летопись героических дней 29
Г. АВЕНАРИУС. Чем торгует Голливуд в Европе 30

На обложке: Кадр из фильма „Молодая гвардия“. По роману А. Фадеева. Постановка С. Герасимова. Оператор В. Рапопорт.

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1948

1948
НОЯБРЬ—ДЕКАБРЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 6
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

НЕИСЧЕРПАЕМЫЙ ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ

Вместе со всей страной советские кинематографисты отметили славный юбилей — тридцатилетие ленинско-сталинского комсомола.

Основанный Лениным и Сталиным в героические дни гражданской войны, воспитанный партией в духе большевистского служения Родине и народу Коммунистический союз молодежи, верный помощник и неистощимый резерв партии, три десятилетия неуклонно идет путем побед и славы к коммунизму. Не было в нашей стране начинания, не было задачи, на выполнение которой не шли бы в первых рядах руководимые коммунистами комсомольцы. И в славных боях за дело коммунизма сложился в нашей стране облик молодого человека — творца, хозяина, строителя новой, социалистической жизни.

Ясен и чист морально-политический и идейно-нравственный мир молодого человека сталинской эпохи, неукротим его боевой дух, плодотворна его любовь к жизни, обширны его познания, богаты его навыки в труде, непоколебима его вера в победу и правоту дела, которому он предан. Девять миллионов комсомольцев служат примером многомиллионной молодежи Советского Союза, стран новой демократии и всего прогрессивного человечества.

Основное содержание деятельности комсомольских организаций заключается в воспитании молодежи в духе советского патриотизма и пролетарского интернационализма, в духе социалистического отношения к труду, беззаветной преданности делу строительства коммунизма. В результате этой деятельности и вырастают молодые люди социалистической формации. В сущности этой деятельности и лежит плодотворная связь исторических путей комсомола с развитием советской литературы и искусства, в частности и «самого массового из искусств» — кино. Никогда не устанут мастера советского киноискусства черпать материал и вдохновение для своего творчества в прекрасных делах комсомола, никогда не устанет молодежь учиться на примерах лучших героев советского кино. Процесс взаимного влияния, взаимного обогащения, укрепление взаимных связей комсомола и советского киноискусства будет развиваться по мере роста нашей кинематографии, по мере повышения идейно-художественного уровня наших фильмов.

Если оглянуться на историю советского кино,—во множестве лучших, наиболее правдивых и ярких фильмов мы увидим вдохновенные образы комсомольцев, мы увидим героические страницы истории ленинско-сталинского коммунистического союза молодежи. Комсомол всегда являлся неисчерпаемым источником вдохновения для мастеров советского киноискусства.

Годы гражданской войны. Большевистская партия организовала комсомол на борьбу против интервентов и контрреволюционеров. Молодежь получила первое боевое крещение под Петроградом и Царицыном, на Дальнем Востоке и на Украине, в степях Приуралья и горах Закавказья, в лесах Белоруссии и на побережьях Крыма. И неслучайно один из первых революционных фильмов — «Красные дьяволята» — был посвящен комсомольцам. Пусть много наивного и поверхностного было в этом фильме, пусть образы его были схематичны, — в них все же чувствовался боевой дух комсомола, и именно это сделало фильм понятным, прогрессивным, любимым народом. Более правдивые и жизненные, более человечные и героические образы комсомольцев эпохи гражданской войны советская кинематография создала позднее. Храбрый и преданный Петька, боевой помощник Чапаева, три подруги, три девушки ленинградских окраин, воевавшие против Юденича, молодые соратники Щорса и Пархоменко, Ленька, мечтательный адъютант Свердлова, наконец, Павел Корчагин, чей образ подлинного представителя новой молодежи, воспитанной большевиками, был воссоздан советской кинематографией в годы Великой Отечественной войны.

Разгромив врагов молодой Советской страны, наша молодежь вслед за коммунистами, в едином порыве со всем народом, пошла на фронты индустриализации и коллективизации, взялась за строительство социалистического общества. Советский кинозритель помнит образы комсомольцев-ударников во «Встречном», в «Партийном билете», в «Великом гражданине», образы строителей нового города юности среди непроходимой тайги Дальнего Востока — в

фильме «Комсомольск», образы бесстрашных исследователей Заполярья — в фильме «Семеро смелых», образы молодых врачей в «Докторе Калюжном», образ учителя в одноименном фильме. Комсомольцы колхозных полей вдохновили советских кинематографистов на создание фильмов «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух», «Учитель» и многих других. Комсомольцы национальных республик Советского Союза правдиво показаны в фильмах «Земля жаждет», «Дурсун», «Асаль», «Золотистая долина» и других.

Можно долго перечислять молодых героев советского кино, чьи образы являются правдивым отражением героических подвигов комсомольцев — строителей социализма, чьи образы служили примером для молодых советских людей.

Самоотверженно работая, комсомольцы свято хранили боевые традиции гражданской войны и повседневно готовились к обороне. Об этом рассказали фильмы «Летчики», «Пятый океан», «Парень из нашего города», «На границе». И когда белофинны посягнули на спокойствие наших границ — комсомольцы оказались в первых рядах защитников Родины. «Фронтовые подруги» и «Машенька» правдиво показали подвиги героев-комсомольцев в войне с белофиннами.

Великая Отечественная война явилась самым суровым самым тяжелым испытанием комсомола. На фронте и в партизанских отрядах, на оборонных заводах и на колхозных полях проявили себя комсомольцы как подлинные патриоты Родины, как непобедимые бойцы, как бессмертные герои. Среди тысяч и тысяч имен, по праву вошедших в героическую историю нашей победы, — имена молодогвардейцев Краснодона, Зои Космодемьянской, Александра Матросова сияют славой бессмертия. А сколько героев старшего поколения, пришедших в партию подобно Алексею Мересьеву, воспитаннику комсомольской организации Комсомольска-на-Амуре, доказали всему человечеству, какой школой большевистского мужества является комсомол!

Советское киноискусство создало достойные памятники молодым героям Отечественной войны. «Зоя», «Рядовой Александр Матросов» и «Мария Мельникайте», «Это было в Донбассе» и «Непобедимые», «Радуга» и «Секретарь Райкома»... Можно смело утверждать, что нет советского фильма, посвященного людям и событиям Отечественной войны, где не были бы запечатлены подвиги советской молодежи, комсомола.

Мы говорили до сих пор о произведениях художестзенной кинематографии. Но как хотя бы перечислить в одной статье дела и образы комсомольцев, запечатленные в советских документальных фильмах, начиная с кинохроники времен гражданской войны и кончая документальными фильмами, очерками и журналами сегодняшнего дня, как охватить достижения воспитанников комсомола во всех областях науки, техники и искусства, явившиеся материалом для научно-просветительного кино?

Подобно литературе и другим искусствам, советская кинематография стремится «...правильно воспитать молодежь, ответить на ее запросы, воспитать новое поколение бодрым, верящим в свое дело, не боящимся препятствий, готовым преодолеть всякие препятствия» (Постановление ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград»). И советская молодежь высоко ценит воспитательную, учительную роль киноискусства.

Полярно противоположную картину мы видим в буржуазных странах. Голливуд, кино Франции, Англии и других маршаллизованных государств является страшным ядом, вредоносным дурманом, растлевающим молодежь, парализующим ее волю, внушающим ей сомнения и болезненные переживания, толкающим ее на преступления. В судах капиталистических стран стали обычным явлением уголовные процессы над молодыми преступниками, почерпнувшими как «идеи», так и способы выполнения своих преступлений из кинофильмов. Бытовые и семейные отношения людей, воспитание молодежи, вопросы морали, дружбы, любви предстают на экранах Запада в чудовищно извращенных, пессимистических, упадочных тонах... И зарубежная молодежь теряет свойственные юности веру в прогресс, жизнелюбие, дух коллективизма. Только лучшая ее часть обращает свои чаяния и надежды к молодежи Советского Союза, чистые и героические образы которой видит воочию в советских фильмах, демонстрируемых за рубежом. Через эти образы до сознания зрителей всего мира доходит сущность творческого мировоззрения советских людей, красота социалистических взаимоотношений между ними, сила и слава нашей страны.

Столь высокая и почетная миссия киноискусства возможна лишь в нашей стране, руководимой партией большевиков. Как мудрый друг, как любящий и строгий учитель, партия и лично товарищ Сталин повседневно руководят развитием советского киноискусства. Благодаря чуткому руководству со стороны партии, благодаря нелицеприятной и плодотворной партийной критике советская кинематография одерживает новые и новые победы. Так, благодаря указаниям партии советская кинематография встретила славный праздник тридцатилетия комсомола новым крупным достижением: выпуском двухсерийного фильма «Молодая гвардия».

В этом фильме воссозданы образы Олега Кошевого, Ульяны Громовой, Ивана Земнухова, Любови Шевцовой, Сергея Тюленина и других комсомольцев-молодогвардейцев, не согнувшихся под игом фашистских оккупантов, не забывших славных заветов своих отцов и смело поднявшихся на борьбу за честь и независимость социалистической Родины. Фильм страстно и убедительно показывает, что породить этих героев мог только свободный советский народ, воспитать их могла только партия большевиков в рядах ленинско-сталинского комсомола. Исключительный героизм молодогвардейцев правильно истолкован в фильме как типическое проявление характеров новых людей социалистической формации. Поэтому фильм правдив и поучителен, поэтому каждый комсомолец, каждый молодой советский человек видит в героях Краснодона пример и руководство для собственной жизни.

Свою тридцатую годовщину и тридцать первую годовщину Великой Октябрьской социалистической революции ленинско-сталинский комсомол встретил, как и весь советский народ, новыми победами и достижениями. В письме комсомольцев и всей советской молодежи к товарищу Сталину названы замечательные факты и цифры. Более миллиона молодых рабочих завершили выполнение своих годовых норм к 29 октября. Более трехсот тысяч молодых стахановцев выполнили уже свою пятилетку. За выдающиеся успехи в сельском хозяйстве свыше трехсот комсомольцев удостоено звания Героя Социалистического Труда и шесть с лишним тысяч награждено орденами и медалями. Всему советскому народу известны достижения комсомольцев во всех областях науки, техники, культуры и искусства. И, самоотверженно работая над построением коммунизма в нашей стране, молодые строители не забывают о происках мировой реакции, о поджигателях войны, об антисоветской и антидемократической пропаганде всевозможных последователей фашизма.

Какая тематика, какой материал может быть благодарнее для советского художника, чем подвиги молодых героев нашей Родины, чем их беззаветная преданность народу, партии, делу коммунизма! Верные прекрасной традиции — воспевать в правдивых, страстных, высокоидейных и увлекательных произведениях молодого героя нашего времени — советские кинематографисты должны еще повысить свои усилия, свое творческое горение, свою взыскательность, свое мастерство, чтобы отобразить трудовые подвиги комсомола в достойных этой темы фильмах.

Тридцать второй год существования нашего социалистического государства, тридцать первый год ленинско-сталинского комсомола, тридцатый год советского киноискусства должен быть годом дальнейших творческих успехов, грядущих побед, растущей славы.

„МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ“

КИНОРОМАН В 2-Х СЕРИЯХ ПО РОМАНУ А. ФАДЕЕВА

Глеб ГРАКОВ

У всех на памяти история создания этого фильма.

Появление вдохновенного, насыщенного пафосом борьбы за коммунизм романа Александра Фадеева не могло не породить желания воспроизвести его на экране, воссоздать образы его героев средствами самого массового из искусств.

Инициатива в этом деле принадлежала Сергею Герасимову.

Важно отметить, что помимо сложностей, которые неминуемо представляла собой экранизация своеобразного и многопланового произведения, С. Герасимов взял на себя еще одну трудную задачу. Речь идет о том, что автор фильма поручил многочисленные роли главных героев фильма молодым актерам, по существу не имеющим никакого творческого и производственного опыта. Это обусловило, естественно, немалые сложности в режиссерской работе.

Понятно однако, с каким энтузиазмом и увлечением принялись постановщик и его молодой творческий коллектив за работу.

Важнейшее качество романа А. Фадеева в том, что он с большой яркостью и глубиной раскрыл перед читателем величие и богатство характеров простых советских юношей и девушек—комсомольцев Краснодона.

Олег Кошевой и его товарищи преданы Родине и до конца верны высоким принципам коммунистической морали, в которых их воспитали партия и комсомол; они готовы пройти через все препятствия, преодолеть все трудности на пути к поставленной перед ними благородной цели; они любят жизнь, стремятся к счастью и как святыню хранят вселенное в них самой жизнью убеждение, что счастье и все человеческие радости померкли и исчезли бы, не будь на свете их великой Советской Родины.

Роман «Молодая гвардия» дает почувствовать читателю, что своими духовными качествами наше молодое поколение обязано горячей и неустанной заботе советской школы, всего старшего поколения советских людей и, прежде всего, нашей большевистской партии, воспитывающей нового, советского человека.

Именно об этом говорят, например, сцены и главы романа, описывающие восхищение ребят-комсомольцев коммунистом-организатором Андреем Валько или беседу Андрея Валько с Олегом Кошевым о предстоящей работе комсомольцев в Краснодоне. Раскрытию этой же темы, по существу, служат сцены, описывающие общение Сергея Тюленина и Виктора Лукьянченко с врачом Федором Федоровичем. Это все эпизоды, говорящие о силе примера старших.

Однако старшие воспитывали нашу молодежь не только силой своего примера, но, прежде всего, непосредственно направленной на это воспитание заботой и делом. Воспитание молодого поколения, руководство комсомолом и было на протяжении всего существования советской власти одной из важнейших забот большевистской партии, ибо в молодежи партия, по справедливости, видела будущее страны, будущее великого дела строительства коммунизма.

Воспитав юных героев, коммунисты в дни войны не оставили их на произвол судьбы. Они продолжали заботиться о молодежи, учили ее бороться против врага.

Однако, как известно, из театральных инсценировок романа и, в частности, из спектаклей Московского театра драмы, Государственного театра им. Евг. Вахтангова, театра Киноактера, а также из первой редакции фильма «Молодая гвардия» С. Герасимова, выпало самое главное, что характеризует жизнь, рост, работу комсомола, комсомольских организаций, где бы и когда бы деятельность этих организаций ни протекала. Речь идет о руководящей, воспитательной роли большевистской партии, партийных организаций, коммунистов — руководителей молодежи.

И театральные варианты романа, и первоначальный кинематографический вариант, усугубляя и подчеркивая недостатки первой редакции романа, сильно погрешили против действительности, против исторической правды и дали неполную и искаженную картину жизни и борьбы передовой комсомольской организации, представив ее в отрыве от организации партийной. Между тем, ведь именно большевики-подпольщики организовали на оккупированной территории народные массы, возглавили партизанские отряды, учили молодежь, помогали бороться комсомольским подпольным организациям.

Это было главным, но не единственным из недостатков первого варианта романа, которые были подчеркнуты и усилены авторами инсценировок и экранизации. Бегло и неглубоко была показана в инсценировках мощь Красной Армии. Не нашли правильного и полного отражения ее могущество, богатырская сила, а также существовавшая в действительности связь действий Красной Армии с действиями подпольных организаций в тылу у захватчиков.

Враги выступали в инсценировках лишь как существа, потерявшие элементарное представление о человеческой культуре, как грязные дикари. И жестокости, насилия, кровавые расправы, которые преднамеренно чинились захватчиками над нашими людьми, отходили на второй план. Тут авторов, взявших за основу роман А. Фадеева, привлекли больше «жанровые» сцены с глупыми, обжирающимися, оскотинившимися немцами, чем те главы, где был изображен злобный враг, собравший громадные силы, не останавливающийся ни перед чем в своем стремлении задушить, истребить вольнолюбивый советский народ.

Неверное отражение получила и работа партии, советских организаций по планомерной эвакуации промышленных предприятий, оборудования, всех хозяйственных ценностей и населения из областей, подвергавшихся угрозе нашествия. Вместо картин, которые должны были показать вы-

Кадр из фильма «Молодая гвардия». Сценарий и постановка Сергея Герасимова. Гл. оператор В. Рапопорт. Люба Шевцова (И. Макарова), Проценко (В. Хохряков), сотрудник обкома (В. Авдюшко).

сокую организованность советского народа, его выдержку и стойкость, в инсценировках, как известно, преобладали картины паники, суматохи, хаоса... Нет слов, за всю долгую историю театра, а также недолгую, но насыщенную событиями историю кинематографа накопился немалый опыт изображения катастроф, ужасов, стихийных бедствий. И немало режиссеров нашли для себя в сценах эвакуации лишь повод для применения этого «опыта».

Теперь ясно, что, выйди на экраны фильм «Молодая гвардия», отягощенный всеми этими недостатками, он обманул бы ожидания советского зрителя.

Но на помощь киноискусству пришла партийная критика.

Критика эта касалась самого главного — вопроса о том, насколько точно и правдиво изображает искусство типические явления нашей действительности. Она одновременно указывала, в чем состоит существо творческого процесса при перенесении прозаического произведения на сцену или на экран, напоминала, что у сцены и экрана свои законы, отличные от законов прозаической литературы. «Театральное произведение или кинокартина на литературном материале,—писала «Правда» в редакционной статье от 3 декабря 1947 года,— являются самостоятельными художественными произведениями. Это не копирование, а творчество. Заимствуя художественные образы из романа или повести, автор инсценировки и постановщик должны помнить о том, что сцена и экран придают иное звучание этим образам, и недостатки литературного произведения проходят через сцену, как через усилитель образа, звучания, идеи».

Второй вариант фильма «Молодая гвардия» является плодом именно такого творческого отношения к избранному материалу, избранной теме.

Автор фильма с особой тщательностью подошел к решению серьезных задач, которые поставила перед ним партийная и общественная критика. Создано произведение киноискусства, правдиво показывающее героизм комсомольцев в дни Великой Отечественной войны, произведение серьезного воспитательного значения, которое, без сомнения, сыграет большую роль в деле большевистской пропаганды и агитации.

Фильм наверняка сослужит немалую роль и для дальнейшего развития эстетики нашего киноискусства. В этом необходимо отдать себе полный отчет, ибо опыт создания фильма, а также и результаты, достигнутые его авторами, имеют поучительное и принципиальное значение.

Автору фильма—сценаристу и постановщику С. Герасимову, его соавторам — оператору В. Рапопорту, художнику И. Степанову, композитору Д. Шостаковичу, звукооператору Н. Писареву, актерам, участвующим в фильме, — удалось создать исторически правдивую, широкую картину жизни героев и их борьбы с врагом.

Секрет успеха в том, что авторы фильма, вооруженные правильным пониманием темы и жизненного материала, сумели проследить и воспроизвести судьбы, поступки, характеры **отдельных героев фильма** не только сами по себе, но, прежде всего, в их неразрывном единстве с **судьбой всего народа.** А ведь в этом и коренится основное условие правдивости образов, характеров, изображаемых в художественном произведении.

«Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная». Эта пушкинская тема с небывалой в истории искусства настоятельностью встает перед нашими художниками, ибо никогда еще в истории литературы и искусства не представали перед художником, писателем, поэтом в таком гармоническом единстве герой и народ.

Коммунисты и комсомольцы, большевики партийные и непартийные, строители коммунизма, борцы за коммунизм—обыкновенные люди нашей страны, нашего времени... Но это — **государственные люди** во всем глубочайшем значении этих слов. Они видят далеко вперед, они одарены чувством перспективы, они умеют оценивать свою деятельность с точки зрения великих интересов страны.

В окончательной редакции своего двухсерийного кинороман С. Герасимов и сумел точно определить место и значение **каждой человеческой судьбы в общем могучем потоке судьбы народной.** Это касается и образов большевиков старшего поколения — Ивана Проценко и Андрея Валько, это касается и образов славных героев-комсомольцев, действующих сплоченно и организованно, под руководством старших товарищей-коммунистов.

Подлинный идейно-художественный успех автора фильма и заключается в том, что биографии и образы всех его героев, не теряя в общем своей неповторимости и самобытности, слились воедино, выражая одну, общую, единую тему фильма.

В памяти каждого зрителя прежде всего сохранится **обобщающий образ всей краснодонской подпольной комсомольской организации.**

Но не значит ли это, что за общим теряется в фильме частное? За образом организации пропадают, теряются, тускнеют образы отдельных героев этой организации? Что наступает некое единообразие в характеристиках героев?

Мне кажется, что нет.

То общее, что должны выражать собою образы героев фильма, настолько богато, широко, содержательно, что каждый индивидуальный образ фильма должен не скудеть, а

обогатиться, не потерять, а приобрести.

Это лучше всего пояснить словами, сказанными еще Ф. Энгельсом, который подчеркивал, что автор целиком на правильном пути, когда «главные действующие лица в самом деле представляют определенные классы и направления, а стало быть и определенные идеи своего времени, и почерпают мотивы своих поступков не в мелочных индивидуальных вожделениях, а в том **историческом течении**, которое является их носителем».

Так и герои «Молодой гвардии».

Стремление выразить это в фильме с необходимой полнотой и обстоятельностью и представляется чрезвычайно важным и поучительным для всего опыта художественной кинематографии.

Молодые актеры, каждый **в индивидуальном облике своего героя**, раскрывают те драгоценные общие черты, которые свойственны всей нашей советской молодежи. К этому, повидимому, и сводится замысел постановщика. Он был передан молодым актерам. И замысел этот воплощен талантливой молодежью — И. Макаровой (Люба Шевцова), С. Гурзо (Сергей Тюленин), Л. Шагаловой (Валя Борц). В. Ивановым (Олег Кошевой), Н. Мордюковой (Уля Громова). Г. Романовым (Иван Туркенич), Г. Мгеладзе (Жора Арутюнянц) и другими молодыми исполнителями — с верой в его цельность и правильность. Нельзя сказать, что кто-либо из молодых актеров подвел своего режиссера и педагога.

И вот молодые герои фильма предстают перед нами. Это юноши и девушки, беззаветно преданные Родине, до конца убежденные в победе ее великого дела. Они полны глубочайшего доверия к своим старшим товарищам-коммунистам.

Это отлично видно в сценах фильма, показывающих встречи комсомольцев с большевиками Иваном Проценко и Андреем Валько (артисты В. Хохряков и С. Бондарчук).

Однако наиболее высокого звучания тема единства целей и чувств партии и комсомола, коммунистов и воспитанной ими советской молодежи достигает в сцене, когда молодогвардейцы в канун 25-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции, затворив окна и двери и выставив дозорных, тайно слушают передаваемый из Москвы по радио доклад товарища Сталина.

Этот эпизод фильма неминуемо возвращает мысли к прекрасным строкам фадеевского романа: «Тот, кто не сидел при свете коптилки в нетопленной комнатке или блиндаже, когда не только бушует на дворе осенняя стужа, — когда человек унижен, растоптан, нищ, — кто не ловил окоченевшей рукой у потайного радио свободную волну своей родины, тот никогда не поймет, с каким чувством слушали они эту неторопливую спокойную речь... Все, что неосознанно жило в патриотическом чувстве этих людей, от шестнадцатилетнего мальчика до старой женщины, дочери сельского столяра, — все это возвращалось к ним теперь, облеченное в простую, прямую правду фактов, цифр, одухотворенное орлиным взором в будущее... Это они, простые люди, на долю которых выпали такие немыслимые страдания и мучения, говорили сейчас его голосом миру... Это говорила их месть устами человечнейшего из людей... Дыхание огромного мира, окружающего их маленький городок, затоптанный в грязи сапогами вражеских солдат, мощное содрогание родной земли, биение ночной Москвы ворвались в комнату и наполнили их сердца счастьем сознания своей принадлежности к этому миру...»

Сталин. Партия. Вот кто вдохновлял героев-комсомольцев на великий подвиг.

Большевики, коммунисты. Вот кто заботливо и повседневно руководил всей деятельностью молодых героев, направлял их мысль, их действие.

В фильме предстает перед нами руководитель большевистского подполья Иван Проценко.

Артист В. Хохряков создает образ жизненный, правдивый. Он показывает нам одного из тех руководителей — коммунистов, организаторов и командиров, которые, проведя небывалую по масштабам и степени организованности работу по эвакуации населения и народнохозяйственных ценностей, оставались в тылу врага, действовали по всей захваченной врагом земле.

В. Хохряков показывает нам поначалу просто деловитого, озабоченного множеством больших и малых дел человека. Но постепенно перед нами раскрывается Иван Проценко—человек сильной воли, гроза для врагов, сердечный друг для советского человека.

С самого начала уверенный в готовности советских людей, подпавших под иго поработителей, встать на самоотверженную борьбу, знающий душу советского человека, Иван Проценко предвидит, что борьба с оккупантами примет всенародный размах. Он сплачивает людей, помогает им найти свои пути и методы борьбы с врагом. Внимание к людям, понимание их душевных забот и тревог В. Хохряков подчеркивает в характере своего героя с особенной тщательностью и выразительностью.

Умным и проницательным руководителем оказывается Иван Проценко и для молодогвардейцев.

В создании этого образа большевика-организатора, политического руководителя советских людей на временно захваченной врагом земле большая заслуга автора фильма С. Герасимова и артиста В. Хохрякова. По-

Олег Кошевой (В. Иванов)

Люба Шевцова (И. Макарова)

Сергей Тюленин (С. Гурзо)

Уля Громова (Н. Мордюкова)

казав органическую связь, существовавшую между деятельностью большевистских и молодежных подпольных организаций, С. Герасимов решил этим одну из основных идейно-творческих задач, вставших перед ним в процессе создания фильма «Молодая гвардия».

Зритель видит, как после установления связи с подпольным партийным центром, с Иваном Проценко, вся деятельность «Молодой гвардии» приобретает особый характер. «Молодая гвардия» становится действительно боевой организацией. Все больше и больше комсомольцев приходит в ее ряды. Все больше и больше советских людей проникаются искренней любовью и благодарностью к прекрасной, самоотверженной молодежи.

Но исторически правдивым воспроизведением образов большевиков старшего поколения, деятельности коммунистов и героев-комсомольцев еще не исчерпываются для всех очевидные положительные качества фильма «Молодая гвардия».

Верный исторической правде, автор фильма показывает фашистских изуверов, потерявших представление о совести и чести, чинящих чудовищные кровавые расправы над мирными советскими людьми. Это они—фашистские мерзавцы, поставили себе целью уничтожить советское население и хладнокровно проливали потоки человеческой крови.

Но С. Герасимов сказал бы только полправды, если бы, показав, какими были фашистские убийцы и людоеды, не показал бы, как отозвались их зверства в сердцах простых советских людей.

Не запугали! Не поставили на колени! Не сломили!

Словно устрашающее огненное кольцо, окружила захватчиков испепеляющая ненависть. Эта ненависть жила не только в сердце партизана. Не только в сердцах юных героев-молодогвардейцев. Эта ненависть бушевала в сердцах всех советских людей, даже не участвовавших в деятельности подпольных организаций.

Все это находит свое лаконичное, но точное и правдивое отражение в фильме «Молодая гвардия». Вспомним хотя бы, как относятся к Любе Шевцовой простые советские люди — хозяева ее луганской квартиры, которым, конечно, не может быть известна истинная цель и причина коротких отношений «эстрадной артистки» с немецкими офицерами.

А разве не та же святая ненависть и священное чувство патриотического долга руководит Еленой Николаевной Кошевой, мужественно и молчаливо благословляющей сына на опасное, но благородное дело?

Тамара Макарова создает в фильме полный искренности и обаяния образ матери Олега. Очень мало, всего несколько сцен, пожалуй, даже не сцен, а кадров, даны актрисе в большом двухсерийном фильме. И однако ощущение большой душевной чистоты, нравственной красоты и благородства, возникающее во время просмотра фильма, надолго остается в памяти.

Т. Макарова не только создала бытовой портрет Елены Николаевны, не только стремилась к передаче общих, точно и верно наблюденных черт, отчетливо характеризующих ее героиню и вообще родителей молодогвардейцев. Т. Макарова, кроме того, с большой мерой художественного вкуса и такта опоэтизировала образ матери. Вот отчего, несмотря на малое место, уделенное в фильме этому образу, так непосредственно, эмоционально и волнующе его воздействие на зрителя.

В этом смысле актриса пошла значительно дальше тех принципов, которым подчинил свою индивидуальную режиссерскую манеру в этом фильме С. Герасимов.

Романтическая интонация, поэтический строй романа А. Фадеева делают его произведением, волнующим до глубины души. Показательно, что партийная критика, с такой пристальной внимательностью проанализировавшая достоинства и недостатки романа «Молодая гвардия», отметила огромное обаяние основных героев книги — молодогвардейцев. Именно этими образами в романе и утверждается более всего правильность той поэтической манеры повествования, которая была избрана А. Фадеевым. О поэзии нашей жизни и борьбы А. Фадеев говорит поэтическим, страстным, взволнованным голосом.

С. Герасимов, повидимому, принципиально избрал иную стилистическую манеру.

В общем художественном строе двухсерийного кинороман, в режиссерской работе, в работе с актерами, в изобразительной манере фильма ощущается стремление создать полотно, приближающееся во многом к фильму-документу. Не поэзию борьбы подчеркивает автор, а как бы говорит нам:—эта священная борьба величественна сама по себе, волнующа в своей повседневности, во всех подробностях и мелочах своего быта. Герои этой борьбы по внешности заурядные. Будни этой великой борьбы и есть поэзия, и надо подчеркивать прежде всего эту будничность, подчеркивать простоту героев.

Подчиняя свое мастерство именно этому режиссерскому замыслу, в строгой, сдержанной манере снял фильм оператор В. Рапопорт.

Как видим, возможна была и такая стилистическая манера. Она не оказалась чуждой киноповествованию о «Молодой гвардии». Это видно, прежде всего, по бурному успеху фильма.

Но дело ведь не только в этом. Говорят, что лучшему нет границ.

А. Фадеев, повидимому, тоже мог поставить перед собой задачу, сходную с той, которую поставил и решил С. Герасимов. Писатель мог ограничить себя рамками строгого, сдержанного, почти документального повествования. Он мог отказаться от тех средств поэтизации образов, которыми располагает всякий художник.

Однако А. Фадеев брал краски для своего широкого и многокрасочного полотна с более богатой палитры.

В лекциях по русской литературе, читанных еще в 1909 году, М. Горький говорил: «Да не смущает вас применение термина романтизм к психологии пролетариата,—термином этим, за неимением другого, я определяю только повышенное, боевое настроение пролетария, вытекающее из сознания им своих сил, из все более усваиваемого им взгляда на себя, как на хозяина мира и освободителя человечества».

Думается, что «повышенное, боевое настроение героя», так же, как повышенное, боевое настроение советского художника-реалиста, предполагает не только свободу драматургической манеры, не только широкую и свободную романную форму драматургии фильма, но также широту и свободу режиссерского стиля, не чуждающегося искреннего пафоса и благородной патетики, самых разнообразных средств поэтизации, не ограничивающего себя подчас только стремлением к бытовой, подробной и тщательной до документальности режиссерской трактовке.

Об этом хочется вспомнить в связи с вопросом об индивидуальной творческой манере автора фильма «Молодая гвардия». Думается, что поэзия и романтика жизни должны находить свое полнозвучное выражение и в авторском голосе и во всей системе режиссерских приемов.

Можно предположить, что здесь выиграл бы еще больше, чем теперь, и С. Герасимов. С этой точки зрения можно сказать, что если автор сценария и постановщик создал фильм с учетом всех ошибок и промахов романа, то одновременно он не учел и многих несомненных достоинств фадеевского произведения.

Однако богатство нашего искусства в многообразии творческих исканий, а также в наличии индивидуальной манеры у каждого художника.

Как истинный мастер, С. Герасимов с предельной завершенностью осуществил то, что наметил.

Он создал монументальный, правдивый фильм о советской молодежи, воодушевляющий величием изображенного в нем подвига многие миллионы зрителей.

„ДАЛЬ СВОБОДНОГО РОМАНА...“

И. ГРИНБЕРГ

I.

«Молодая гвардия», фильм столь горячо и радушно встреченный всей страною, занимает важное место в творческой биографии Сергея Герасимова. Впервые удалось талантливому режиссеру достичь цели, к которой стремился он годами. Впервые удалось ему ясно воплотить свои замыслы, издавна вынашиваемые и разрабатываемые.

В самом деле, и в «Комсомольске», и в «Учителе», и в «Большой земле» Сергей Герасимов стремился к естественности и жизненности повествования. Он хотел перенести на экран принципы великой русской реалистической прозы — принципы Толстого, Чехова, Горького. Он ставил своей целью создание кинороманов и киноповестей, т. е. произведений, развивающихся свободно и непринужденно, безо всяких хитросплетений интриги и ловко подтасованных фабульных поворотов, но зато с глубоко разработанными характерами и обстоятельно обоснованными человеческими отношениями, с образами, обладающими подлинной жизненной полнотой и потому способными передать все богатство душевного мира советского человека.

Такова была творческая цель художника. Мы могли составить представление о ней и по его программным высказываниям и по направлению его творческой практики.

И, однако же, до сих пор Герасимову не удавалось осуществить свои намерения до конца. Критике очень часто приходилось говорить о расхождениях между Герасимовым-кинодраматургом и Герасимовым-кинорежиссером. Точнее говоря, сценарии, привлекательные своей жизненностью и естественностью, в процессе постановки сжимались, видоизменялись, теряли свою стройность и естественность, некоторые наиболее важные и значительные линии повествования отбрасывались или отходили на второй план, оттесняемые неожиданно появлявшимися условными положениями, заимствованными из ремесленной «драматургии интриги».

Так, «Комсомольск» завершался ловлей диверсанта, изображенной в «ковбойском духе». Так, «Учитель» получал «парадную» концовку, ни в малой мере не подготовленную всем предыдущим повествованием. Так, в «Большой земле» потерялся и потускнел образ Аникеева — директора эвакуированного завода, — самый интересный и содержательный образ сценария.

Почему же это происходило?

Как уже было сказано, и в своей режиссерской и в своей педагогической практике Герасимов придавал огромное значение опыту реалистической прозы. «В драматургии вы никогда не найдете таких многосторонних, таких щедрых опосредствований, как в любом отрывке Толстого, Стендаля, Горького», — писал он. И действительно, в его фильмах мы находим всегда множество «щедрых опосредствований», множество живых и впечатляющих деталей, множество характерных частностей.

Однако социалистический реализм — целеустремленный, идейный, последовательный в своей революционной, партийной направленности, — не может довольствоваться «опосредствованиями», как бы щедры и многосторонни они ни были. Самые любопытные, яркие и примечательные частности хороши и нужны лишь в той мере, в какой они способствуют раскрытию общего замысла произведения, выражению основной его идеи, — если, разумеется, сама идея верна, если за нею стоит правда глубокого раскрытия действительности.

Еще Л. Н. Толстой подчеркивал ограниченность натуралистической детализации, бесцельного воспроизведения мелочей. «Никакою мелочью нельзя пренебрегать в искусстве, потому что иногда какая-нибудь полуоторванная пуговица может осветить известную сторону жизни данного лица. Но надо, чтобы и все усилия, и полуоторванная пуговица были направлены исключительно на внутреннюю сущность дела, а не отвлекали внимания от главного и важного частностями и пустяками». Так писал величайший представитель критического реализма.

Предельно ясное определение социалистического реализма мы находим у А. М. Горького: «Мы заинтересованы в точности изображения того, что есть, лишь настолько, насколько это необходимо нам для более глубокого и ясного понимания всего, что мы обязаны искоренить, и всего, что должно быть создано нами. Героическое дело требует героического слова».

В этих словах исчерпывающе выражены особенности реалистического изображения и указано отличие реализма от бытописательской мелочности. Только героические образы — ясные, отчетливые, содержательные — могут передать героическую природу советского человека.

В прежних работах С. Герасимова увлечение мелочными «опосредствованиями» время от времени приходило в противоречие с основным направлением его творческих исканий, с его стремлением к хорошей литературности, к «романной» свободе повествования, к изображению советской жизни во всей ее поэтичности. Он достиг своей цели, создав фильм, в котором повседневное и героическое соединились, в котором сама полнота изображения и «многосторонность опосредствования» стали необходимым и точно найденным средством выражения замечательного подвига краснодонцев.

II.

Уже в процессе работы над постановкой «Молодой гвардии» Сергей Герасимов получил важный и плодотворный урок: партийная печать указала на некоторые существенные недостатки романа А. Фадеева.

В работе над фильмом Сергей Герасимов должен был восполнить слабости романа.

Проценко, старый большевик, опытный руководитель, стал в фильме воплощением, олицетворением партийного руководства, партийной заботы о молодых борцах.

Благотворное влияние Проценко, его действенное участие в судьбах молодогвардейцев, в их тесном сплочении, в их быстром росте отразилось в развитии всего фильма. Наблюдая с глубоким волнением и участием за прекрасными юношами и девушками, мы узнаем в Проценко как бы представителя той великой силы, которая сделала героями Олега Кошевого, Сергея Тюленина, Любовь Шевцову, Ульяну Громову. Жаль, что Проценко воспринимается нами порою только как «представитель», что отношения его к молодогвардейцам недостаточно широки и непосредственны, недостаточно личны и задушевны. Он дает им важные и ценные указания, он помогает им и направляет их. Но здесь-то и хотелось бы как можно больше многосторонних и щедрых опосредствований, которые выразили бы важнейшую тему фильма с предельной жизненной полнотою.

Эта жизненная полнота присутствует в отношениях молодогвардейцев между собой, в обрисовке их характеров. Она-то и позволяет режиссеру, в содружестве с оператором, с молодыми актерами, раскрыть одновременно и величие подвига молодогвардейцев, и его массовость, и его подготовленность, и закономерность.

Да, при всей героичности своих поступков краснодонцы не были исключением из общего правила. Мы ясно видим массовость героизма молодогвардейцев, типичность, характерность их душевного облика и дел, совершенных ими. Юные зрители, восхищаясь Сережей Тюлениным и Любой Шевцовой, Олегом Кошевым и Улей Громовой, в то же время очень ясно чувствуют свою близость к ним, возможность для себя подражать им, их благородству и самоотверженности. Долг художника, берущегося за образное освоение темы «Молодой гвардии», заключается прежде всего в раскрытии закономерности поступков юных подпольщиков Краснодона, естественности их поведения.

Сергею Герасимову вслед за Александром Фадеевым удалось решить эту задачу. Мы говорим вслед, потому что роман во многом определил характер фильма, его стиль.

Фадеев в работе над книгой обратил наибольшее внимание на раскрытие морального облика своих молодых героев. Он показал тесную связь, существующую между их подвигами в дни войны и нравственными качествами, воспитанными в них советской страной в дни мира. В замечательной доблести краснодонских школьников и школьниц отразилось могущество нашей великой Родины. Фадееву удалось в своем повествовании очень хорошо соединить глубокую ясность анализа и обаятельную цельность образов.

Герасимов также направил все свои усилия в эту сторону. Он показал и молодогвардейцев, и то великое, что породило их, что дало им силу и волю для борьбы — социалистическое отечество. Герасимов отказался от тех приемов изображения, которые по его мнению, являются «украшающе-романтическими». Г. Граков в своей статье, напечатанной выше, пытается оспаривать позицию режиссера. Но нужно помнить, что главная сила книг Фадеева в их реализме, в изображении подлинной красоты и жизненной поэтичности нашей действительности. Эта поэзия реальной жизни обильно присутствует и в романе и в фильме «Молодая гвардия». Именно ее-то, поэзию советской действительности, героическую в своей повседневности, и стремился выразить Герасимов в своих прежних работах. С наибольшей ясностью и завершенностью он выполнил свое намерение в содружестве с художником слова, создав произведение, которое действительно может быть названо романом на экране, реалистическим романом, глубоко и всесторонне воплощающим нашу советскую действительность, в самых ярких и чистых ее проявлениях.*)

Кадр из фильма «Молодая гвардия». Валя Борц (Л. Шагалова) и Сергей Тюленин (С. Гурзо).

III.

Но почему же Герасимов так настойчиво добивался создания кинематографического **романа?** Нет ли формального увлечения в этом решительном предпочтении, оказываемом одному методу повествования перед другими?

Нет, разумеется, **способ изображения** не есть нечто безразличное по отношению к идее и к теме произведения, он также является частью замысла художника, и притом частью неотъемлемой.

Попытки Герасимова перенести в кинематограф методы романного повествования находятся в прямой связи с его стремлением к наиболее полному и всестороннему раскрытию образов советских людей, советской жизни.

Разумеется, путь С. Герасимова не единственный возможный путь, точно так же, как кинематографический роман отнюдь не единственный вид реалистического киноискусства. Советские художники, каждый по-своему, решают общую задачу. Социалистическое искусство дает широкий простор развитию творческих индивидуальностей. Благородная реалистичность киноповествования достигается различными средствами. В

*) По данному вопросу редакция разделяет точку зрения Г. Гракова.

качестве одного лишь примера, из многих возможных, мы сошлемся на опыт Фридриха Эрмлера. Его «Великий гражданин», так же как и «Великий перелом», могут быть названы настоящими кинодрамами. Здесь все взаимосвязано, тесно слито, охвачено единым, основным конфликтом.

Вместе с тем, нам ясно, что и драматургическая композиция, и строение мизансцен, и методы монтажа, и съемка «длинными кусками», все это имеет точно определенную творческую задачу — раскрытие душевных переживаний и общественных конфликтов, обрисовку характеров действующих лиц с той степенью глубины, которая обычно была прерогативой литературы, великой реалистической литературы.

Но вернемся к творческой практике Сергея Герасимова. Как мы уже говорили, он открыто и осознанно, в течение ряда лет работает над перенесением на экран методов реалистической прозы.

Почему же, однако, мы ставим это творческое пристрастие художника в прямую связь с воплощением массового героизма советских людей, благородной поэзии, присущей их душевному облику, органичности их патриотизма?

Да потому, что весь опыт советской большой прозы, в частности, опыт произведений, посвященных войне и послевоенному, мирному строительству, говорит о необходимости широкого изображения действительности в повествовании целеустремленном и, одновременно, многогранном и всестороннем. Именно в обилии жизненного содержания, в богатстве и многоликости характеров, в непринужденно и естественно льющемся повествовании — интерес и обаяние лучших советских романов и повестей. Коллизия, которая движет произведение, неразрывно соединена с жизненным фоном — действенным, активным фоном! — с изображением человеческих характеров и отношений, не всегда прямо и обнаженно зависящих от этой центральной коллизии, но по сути своей имеющих с ней непосредственную, внутреннюю связь. Попробуйте отделить ведущий конфликт «Счастья» П. Павленко или «Кавалера Золотой Звезды» С. Бабаевского от питающей его среды, от обстоятельств, его родивших и его разрешающих, и он потеряет свой характерный смысл.

Отвлеченно-условное, алгебраическое строение конфликта, отсутствие жизненного изобилия и полноты характеристик и мотивировок неизбежно приводят к пустой схеме и шаблону. Поступки людей и отношения, существующие меж ними, приобретают общественную значимость и типичность, если они возникают, как результат, как необходимое звено закономерного и глубокого процесса. Тогда они воспринимаются во всей их естественности и самородности. В лучших произведениях советской прозы жизнь предстает перед нами как могучий поток, — всеобъемлющий и целеустремленный, многообразный и точно направленный, органический и сознательный.

Эта эпическая широта в соединении с прочувственностью и психологической содержательностью характеров очень сильно ощутима в «Молодой гвардии». Социалистический эпос — это эпос отнюдь не грандиозных, но застывших в своей монументальности образов, а благородной человечности — одухотворенной, поэтической, олицетворяющей справедливость и мудрость идей большевизма. Эту воодушевленность и осмысленность подвига, его природу, его неотделимость от условий, его породивших, от законов социалистического общества и стремился передать Сергей Герасимов в своем кинематографическом романе с возможно большей обстоятельностью и убедительностью.

IV.

Как же использовал Сергей Герасимов особенности и возможности свободного и широкого повествования?

Кадр из фильма «Молодая гвардия». Иван Земнухов, Олег Кошевой, Люба Шевцова, Ульяна Громова и Сергей Тюленин (Б. Битюков, В. Иванов, И. Макарова, Н. Мордюкова, С. Гурзо).

Он отказался от мелочной подробности изображения, которая порой давала себя знать в его прежних работах. Нарисованные им образы попрежнему привлекательны своей жизненной полнотой, но теперь все частности, все звенья характеристик находятся в прямой и тесной связи с общим замыслом произведения, с основным направлением повествования.

Показательны в этом смысле изменения, внесенные в трактовку роли Любы Шевцовой. В спектакле театра Киноактера «Молодая гвардия», поставленном С. Герасимовым, мы видели талантливую молодую актрису Инну Макарову появлявшейся на сцене сразу же в качестве «Любки-артистки» — шумной, веселой, лихой, отчаянной! В фильме нас сперва непривычно удивляет серьезная, спокойная, даже печальная девушка, которую мы видели сначала в кабинете Проценко, потом у себя дома. Лишь постепенно обнаруживается ее озорство, ее богато и разносторонне одаренная натура, напор жизненных сил, кипящих в ней и ожидающих выхода. Насколько интереснее, сложнее и обаятельнее этот образ!

Можно сказать, что эта более вдумчивая и содержательная разработка характера имеет частное значение и относится лишь непосредственно к образу Любы Шевцовой.

Однако, это не совсем так. Усовершенствования, внесенные в роль режиссером и исполнительницей, нельзя понять вне зависимости от тех изменений, которые произошли в трактовке всего фильма в целом, вне зависимости от общего направления режиссерской работы.

Развитие образа Любы оказывается связанным с воплощением основного, решающего замысла произведения.

То же происходит и со всеми героями фильма, — точнее говоря, — с теми из них, кто показан с необходимой внимательностью и ясностью. (Земнухов, например, почти незаметен, и это особенно ощутимо именно потому, что в его характере с наибольшей отчетливостью были выражены многие привлекательные черты поколения, — недаром же Олег его называл «лучшим из лучших»). Олег в исполнении В. Иванова и Сережа в исполнении С. Гурзо мужают у нас на глазах, от эпизода к эпизоду раскрываются перед зрителем их превосходные качества, позволяющие им с удивительной быстротой пройти трудный путь от школьной скамьи до успешной боевой деятельности.

Здесь-то и нужна была Сергею Герасимову «романная», прозаическая, в самом лучшем смысле этого слова, наполненность повествования. Он не ограничивал своей задачи изображением цепи событий, исчерпавших историю возникновения и героической гибели молодежной организации. Режиссер не удовольствовался и раскрытием переживаний молодогвардейцев. Он хотел передать богатство и разнообразие жизненных связей, в конечном счете породивших комсомольское подполье и благотворно сказавшихся в успешности его действий. Невозможно было сохранить на экране все содержание «предистории» молодых краснодонцев, которая занимает значительную часть романа. Но Герасимов все же донес до зрителя самую суть ее, позволил понять и ощутить ее истинный смысл.

Не одинокие мечтатели и не юные искатели приключений действуют в романе и в фильме. Перед нами — семьи, друзья, соученики, земляки, ровесники, различные линии связи, различные формы притяжения, различные человеческие группы, объединяющиеся в другие, большие коллективы, составляющие великое, неразложимое и непобедимое целое — советский народ... Молодогвардейцы и есть частица этого великого единства. С юных лет, в семье и в школе, на комсомольских собраниях и в дружеских беседах, они испытывали могучее и благодетельное воздействие партии, они впитывали в себя здоровую, укрепляющую, свободную и справедливую атмосферу социалистического общества. Поэтому они неотделимы от советского строя жизни. Немцы занимают город, но большевистская правда живет в сердцах людей — непокоренных, непокоримых советских людей, и нельзя разъединить, разделить их: они составляют органическое, целостное, единство.

Советское начало сильно и четко выступает во всех сценах, изображающих молодогвардейцев, даже в самых мирных, самых «невинных» на первый взгляд.

Вот собрались в доме Кошевых два десятка мальчиков и девочек на обычную, казалось бы, праздничную вечеринку... Молодой смех, чтение стихов, завязывающиеся первые «романы», танцы. Все, как и в прежние годы... Но сторожевые посты стоят у окон, и немецкие солдаты ненароком заходят в дом, не подозревая, что здесь собрались грозные для них мстители, и на дирекционе развевается красный флаг, только что с опасностью для жизни поднятый Сережей Тюлениным и Валей Борц.

Эта сцена, в которой, как-будто, не происходит ничего особенного, волнует нас не меньше, чем самые напряженные эпизоды. Зритель хорошо чувствует присутствующий здесь скрытый драматизм, юноши и девушки, на вид ничем не отличающиеся от обычных советских школьников и школьниц, ведут жестокую и кровавую борьбу. Ведут спокойно, уверенно, совершая подвиги, требующие огромного мужества, огромного напряжения всех душевных, нравственных сил, оставаясь в то же время молодыми людьми Советской страны, со всеми присущими их возрасту интересами и особенностями.

Чистая и нежная любовь Сережи и Вали... Мечты Ули... Валя Борц, которая читает книгу в саду, чтобы показать свое презрение к немцам... Люба Шевцова, брошенная в камеру, устраивает отчаянный бунт, браня и задирая тюремщиков с неистовым, девическим запалом... Чтобы освободить пленных красноармейцев, юноши переплывают реку так, как они это делали раньше сотни раз, удовольствия ради...

Да, это юность — богатая, сильная, чистая, незапятнанная; юность — смелая, веселая, озорная, мечтательная, рвущаяся к труду и созидающая. И в то же время — это юность, взявшаяся за оружие и мужающая в боях.

В фильме мы ясно видим, как вырастает из прежних дружеских связей новая, более высокая связь, как партия учит молодогвардейцев строгой и сознательной дисциплине, как приобретают они организационные навыки. Прощаясь с дорогими нашему сердцу героями, мы понимаем, что любим их сильно и глубоко и за подвиги, совершенные ими, и за духовный их облик, исполненный огромного нравственного обаяния. Это обаяние тем более разительно и впечатляюще, что за ним стоят великие силы, создавшие и вырастившие молодогвардейцев — партия, социализм, народ.

Большие и важные процессы, раскрытые в романе Александра Фадеева, получили экранное воплощение в работе Сергея Герасимова, в поставленном им кинематографическом романе.

V.

По поводу одного из эпизодов, изображенных в книге, Фадеев замечает: «По внутренней своей силе это была сцена, затмевающая великие трагедии древних, но она не могла бы взволновать зрителя древней трагедии, она была так проста, что даже не походила на трагедию».

Эти слова как бы дают ключ к верному пониманию стиля не одной этой сцены, а всего романа Александра Фадеева. Они позволяют яснее понять и творческий метод, лежащий в основе кинофильма. Трагедия, затмевающая великие трагедии античности, но простая в своей величественности, величественная в своей простоте... Трагедия, рассказывающая не о богах и мифических героях, а о людях массовых, рядовых, обыкновенных и героических людях. Великие чувства, рождающиеся в простых сердцах. Выдающиеся поступки, совершаемые миллионами.

Раньше — в «Семеро смелых» и «Комсомольске» — С. Герасимов умел показать обаяние советской молодости — работящей, радостной, талантливой. Теперь он показал, как строители превращаются в воинов, как становятся страшными для врагов социалистической родины не только поколения, находящиеся в цвете сил и лет, но и поколения, вступающие в жизнь.

Подвиг Павла Корчагина вдохновлял Зою Космодемьянскую. Образ Зои был примером для Олега. Симферопольские комсомольцы, как это описывает Иван Козлов в книге «В крымском подполье», — восторгались молодогвардейцами. Замечательная эстафета продолжается. Миллионы молодых юношей и девушек с волнением читают роман А. Фадеева, смотрят фильм «Молодая гвардия», в его героях видя образец для подражания и вдохновения. Велика и почетна воспитательная роль искусства, закрепляющего в образе подвиг советских людей и передающего славный опыт другим советским людям. Эта ответственная и почетная роль выполняется теми произведениями, в которых присутствует подлинная полнота реалистического изображения, великая правда социалистической действительности.

ФИЛЬМ О НАСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ

Р. ЮРЕНЕВ

Сбитый в воздушном бою советский летчик Маресьев, зимой, с разбитыми ступнями восемнадцать дней полз по безлюдному лесу на территории, занятой противником. И выполз к своим. Сначала колхозники, затем врачи вернули его к жизни. Но обе ноги пришлось ампутировать. Безногий воин вернулся в строй. В результате упорной тренировки ему удалось научиться летать с протезами, — сначала на учебных самолетах, потом на истребителях новейшей конструкции. Он стал одним из лучших летчиков гвардейской части, сбил несколько вражеских самолетов. Он летает и сейчас...

Пожалуй, каждому известен этот факт. Среди героических подвигов, совершенных советскими людьми в Великой Отечественной войне, он не кажется невероятным. Однако если бы писатель Борис Полевой, автор «Повести о настоящем человеке», посвященной подвигу Маресьева, рассказал бы нам кратко, как в предыдущем абзаце, сюжет своего произведения, даже самый снисходительный критик упрекнул бы его в нарушении жизненного правдоподобия. Ползти раненому, без пищи, одному, по вражеской территории, восемнадцать дней? Мало вероятно. Впрочем... Но вот летать, да еще на Ла-пятом, без ног невозможно. Просто — нельзя, спросите любого летчика.

Но все это действительно было, мы знаем.

«Историческое событие, — писал Лессинг в «Гамбургской драматургии», — нужно поэту не потому, что оно свершилось, а потому, что оно свершилось так, что лучше не придумаешь». Да, жизнь богаче любой фантазии. Но значит ли это, что художник, будь то поэт, прозаик, драматург, живописец, актер, режиссер, — одержал победу уже тогда, когда нашел в жизни достойный изображения факт?

Для тех, кто читал повесть Полевого, правда происходящих в ней событий несомненна. В Маресьева веришь вне зависимости от того, существует ли его прообраз Маресьев. Веришь не только потому, что характер этого настоящего советского человека выписан правдиво и ярко, но и потому, что герой окружен другими настоящими советскими людьми, составляющими образ социальной среды, породившей героя, что жизнь всех персонажей повести — это наша повседневная жизнь. Я едва не сказал — обычная жизнь. Впрочем, да: обычная, советская жизнь. Необычайная для любой другой эпохи, страны.

Повесть написана просто, скромно, как-то негромко. Так рассказывают о былом. Но, вместе с тем, сколько полета в людях, сколько романтики в событиях! И именно эта романтика делает повесть подлинно реалистической.

Повесть Полевого, естественно, привлекла внимание кинематографистов. Образ настоящего советского человека требовал своего воплощения на экране. Были очевидны прекрасные возможности, открываемые экранизацией подвига Маресьева. Но при внимательном профессиональном анализе повести становятся также очевидны значительные трудности перенесения на экран и центрального образа, и основных событий, и всего строя повествования Полевого.

Повесть разделяется на три части, из которых каждая требует особых выразительных средств, особого творческого осмысления.

В первой части Маресьев ползет по лесу. Ползет очень долго, в полном одиночестве, молча. Краткие восклицания, отдельные слова, вырывающиеся у него, — результат огромной внутренней борьбы, сложного внутреннего монолога, поединка воли со все усложняющимися обстоятельствами. Сократить эту часть невозможно, дать ее отраженно в последующих диалогах тоже нельзя, так как именно в этом одиноком, долгом подвиге выявляются героические черты характера Маресьева. И кино обязано это показать. Казалось бы, здесь типичный случай «некинематографичного материала» — отсутствие диалога, однообразие внешнего поведения, при крайне напряженном, богатом оттенками психологическом состоянии героя.

Вторая часть не менее сложна. Госпитальная белая палата. Несколько раненых неподвижно лежат на койках. Никакого внешнего движения. И, между тем, происходят узловые, решительные события в жизни и Маресьева и его сотоварищей. Здесь, в этой палате, после ампутации обеих ног становится летчик Маресьев перед страшным фактом физической невозможности продолжать летать, продолжать воевать. Здесь же обретает он силы для свершения, казалось бы, невозможного. И здесь же начинает выполнение своего необычайного намерения. Снова материал наредкость «некинематографичный». Аппарат прикован к нескольким больничным койкам, в пределах одной комнаты, в которой, в силу требований гигиены, пусто, тихо, бело. Внешнего движения нет, но зато есть диалог. Но как его строить? О больших бедах говорят мало, а сильные люди вообще не говорят. От сочувственных речей ноги у Маресьева не вырастут. Естественно побуждение каждого—отвлечь больного посторонними, легкими разговорами. Следовательно, тема должна итти в подтексте. Сыграть этот подтекст актеру легче при помощи внешнего действия, обыгрывания вещей, перемен мизансцен и т. д. Все это отпадает. Раненые лежат неподвижно на своих койках.

Третья часть «кинематографична». В ней есть и перемены мест действия, и много разных новых лиц, и захватывающие эпизоды воздушных боев, и пляски, и песни, и напряжение, краткие диалоги. Однако часть эта результативная. Она — лишь завершение подвига Маресьева, а самое ценное и интересное в этом подвиге — его происхождение, его психологическая основа. Увлекшись действенными возможностями третьей части, можно было заслонить ею две

первые и тем самым дать фильму внешнее, поверхностное решение, что погубило бы тему.

Я намеренно остановился на трудностях экранизации повести Полевого, подчеркивая ее «некинематографичность», в обычном понимании этого слова, для того, чтобы показать, что авторы фильма не пошли по хоженым путям, а, вдохновившись прекрасным содержанием повести, нашли достойную форму его выражения и лишний раз доказали все неисчерпаемое богатство выразительных средств кино. Авторы фильма показали незаурядное мастерство и чуткость подлинных художников.

Когда смотришь фильм, меньше всего замечаешь работу сценариста. Мария Смирнова отказалась от прельстительных экспериментов над авторским замыслом Полевого. Она поставила своей задачей сохранение и композиции и интонации повести. И это ей удалось благодаря тщательной и тонкой работе над текстом.

В повести много сюжетных линий, параллельных основной линии Мересьева. Фильм не может вместить всего этого материала. Но отказываться от параллельных линий нельзя: они создают вокруг героя среду, они показывают жизнь простых советских людей, мужеством и сердечностью которых питается воля героя. И Смирнова тщательно отбирает самые необходимые эпизоды, находит для них наиболее краткое и сжатое выражение, концентрируя действие, сжимая текст диалогов, акцентируя не событийный ряд, а человеческие характеры. Так, например, выбрав среди летчиков, друзей Мересьева, наиболее живой и свежий образ — ворчливого и колючего лейтенанта Кукушкина, она передает ему действенные функции других персонажей — майора Стручкова, майора Бурмазяна и тем освобождается от лишних эпизодов, сохраняя их содержание. Так, через образ начальника тренировочного отряда Наумова, очерченного несколькими яркими и острыми штрихами, ей удается выразить идею нежного, братского внимания к безногому летчику со стороны людей, отвечающих за летную пригодность и тренированность пилотов.

Сокращая материал повести, сценарист драматизирует композицию, более четко и конкретно выражает тему, но терпит и некоторые убытки.

Правильно из'яты сцены Мересьева и Оли в Камышине, линии танкиста Гвоздева и его невесты Анюты, любвеобильного майора Стручкова, вставная новелла о старухе и ее дочке на аэродроме и многое другое. Но необходимо было подробнее показать «подземную» деревню, где изголодавшиеся, ограбленные немцами колхозники отдают последнее, чтобы поддержать жизнь умирающего от истощения Мересьева. В этом эпизоде раскрывается высокий моральный облик русского народа, «своих», к которым с таким нечеловеческим упорством стремился герой. Следовало бы остановиться на трудностях возвращения в летную часть, преодоленных безногим летчиком, иначе беспрецедентный случай начинает выглядеть чем-то сравнительно легким.

Жаль также разговора комиссара с главным врачом госпиталя, потерявшим единственного сына. Этот разговор, так красиво раскрывающий стойкость и человеколюбие обоих героев, мог бы быть включен в фильм, хотя бы вместо одного из трех болезненных припадков умирающего комиссара.

Замечания эти относятся к разработке второстепенных линий фильма. Основная же линия — подвиг Мересьева — решена сценаристом верно. Много трудностей представляла первая часть — Мересьев в лесу, длинный монолог героя, молча ползущего к своим. Я не оговорился, именно молчаливый монолог. Мы его ощущаем, этот непрерывный, страстный призыв к жизни по коротким репликам, по монотонному подсчету шагов: раз, два, три... сто один... триста семнадцать... девятьсот девяносто девять... Сколько безмерного страдания и сколько человеческой воли в этих долго, хрипло повторяемых цифрах. И — прекрасная находка! — когда уже в госпитале Мересьев упорно ходит по коридору на еще непослушных, причиняющих острую боль протезах, мы снова слышим этот глуховатый, упрямый счет: «восемьдесят семь... восемьдесят восемь... двести один...», и мы верим: он пойдет, он полетит так же, как дополз тогда.

В сценах госпиталя задача сценариста сводилась к построению диалогов, в которых раскрывались бы характеры героев, выявлялось бы трудное созревание решимости Мересьева на новый подвиг. Строить этот диалог в «лобовой», информационной или дидактической манере было, конечно, нельзя. Не раскрылись бы характеры людей, взаимоотношения их выглядели бы фальшиво. Смирнова строит диалог на подтексте. Осторожно, бережно, постепенно, при участии всей палаты и всего медицинского персонала, сначала намеками, потом иносказательно и лишь в решительный момент ясно и прямо: «Полетишь! Ведь ты же советский человек!» — взращивает комиссар в душе Мересьева новый подвиг.

Благодарный материал для построения диалога давала повесть. Но Полевой широко пользовался приемом описания мыслей и побуждений своих героев. Сценарист был лишен этой возможности. И Смирнова, тонко и точно используя все, что давал текст

Кадр из фильма «Повесть о настоящем человеке». Сценарий М. Смирновой, постановка А. Столпера, гл. оператор М. Магидсон. Комиссар Воробьев (Н. Охлопков) и Степан Иванович (В. Меркурьев).

Полевого, обогатила и перестроила его в расчете на актерское исполнение.

Превосходной находкой является формулировка основной идеи фильма через образ, почерпнутый в работе И. В. Сталина «О правом уклоне в ВКП(б)». Товарищ Сталин писал: «Видали ли вы рыбаков перед бурей на большой реке, вроде Енисея? Я их видал не раз. Бывает, что одна группа рыбаков перед лицом наступившей бури мобилизует все свои силы, воодушевляет своих людей и смело ведет лодку навстречу буре: «Держись, ребята, крепче за руль, режь волны, наша возьмет!» Но бывает и другой сорт рыбаков, которые, чуя бурю, падают духом, начинают хныкать и деморализуют свои же собственные ряды: «Вот беда, буря наступает, ложись, ребята, на дно лодки, закрой глаза, авось как-нибудь вынесет на берег». Этот образ, по памяти пересказанный комиссаром, становится стержневой идеей, руководящей Мересьевым: настоящий, советский человек должен итти наперекор буре, навстречу ветру. Эта мысль владеет им и в период трудной тренировки, и во время боев, и после боя, когда он утешает раненого товарища. Сценарист нашел прекрасный прием, дающий яркое, образное и конкретное выражение идеи фильма, что помогло построить все узловые диалоги в отношении к этой идее, имея эту идею в подтексте.

В третьей части фильма Смирнова, умело и скупо строя действие вокруг центрального образа, избежала эпизодичности, перегруженности событиями и построила ее в том же углубленно-психологическом стиле, что и первые две.

Таким образом, успех фильма во многом был предрешен хорошим сценарием, мастерски переводящим содержание повести на язык кинематографа, не только не обедняя этого содержания, но и обогащая его рядом существенных штрихов.

Режиссура фильма тоже не «выпирает», не бросается в глаза набором блестящих приемов. Поистине виртуозное актерское и операторское исполнение фильма делает работу режиссера незаметной на первый взгляд. Но только на первый взгляд.

Режиссер Александр Столпер поставил около десяти фильмов. Лучшие из них — «Парень из нашего города», «Дни и ночи» были приняты зрителем, но не достигли настоящего успеха. Критика легко находила в фильмах Столпера шероховатости, недоделки, элементы схематизма, поверхностного изображения жизни, но редко ей приходилось отмечать взлеты таланта, черты подлинного, волнующего мастерства. О работе Столпера уже начинали говорить страшное для художника слово «ремесло». Доброжелатели отмечали в его работе несомненно положительные качества:

Кадр из фильма «Повесть о настоящем человеке». П. Кадочников в роли Алексея Мересьева.

энергичный темп, профессиональную мизансценировку и монтаж, умение работать с актерами, в особенности, с молодыми. Все это было похоже на утешения, потому что основной положительной черты творчества Столпера среди этих добродетелей не указывалось. Эта черта — внимание режиссера к рядовому советскому человеку, уменье искренне и взволнованно говорить о нем, видеть черты нового, передового не только в исключительных героях, отмеченных печатью гения, чьи дела носят исторический, эпохиальный характер, но и в рядовых людях, имя которым легион. Герои фильмов Столпера — инженеры, студенты, летчики, врачи, рабочие, солдаты и офицеры, — новые люди нашей страны. Их взаимоотношения, их характеры типичны только для нашей страны. И, может быть, средний успех фильмов Столпера был обусловлен тем, что, воспевая новые черты советского человека, режиссер не находил сценариев, где бы эти качества простого советского человека предстали бы во всей своей яркости и красоте, не находил драматических конфликтов, достаточно сильных и напряженных. В таком случае становится понятен тот решительный шаг вперед, тот рывок к большому искусству, который сделал Столпер в работе над «Повестью о настоящем человеке». Герои повести Полевого — простые советские люди, сродни героям прежних работ Столпера. Но события «Повести», ее стержневая идея, драматический конфликт поистине героичны. Столпер это понял и нашел для фильма достойные краски. И одержал победу.

Основное внимание режиссер уделяет работе с актерами. Первоклассные мастера актерского искусства, участвующие в фильме, конечно, облегчили задачу режиссера. Но будет вернее сказать: они обеспечили блестящее выполнение режиссерского замысла. Режиссер создал ансамбль, где каждый актер, раскрывая свою индивидуальность, свою стилистику, свою манеру игры, не вступает в противоречие с индивидуальностью партнера, а гармонирует с нею. И в этом ансамбле рядом с такими мастерами, как П. Кадочников, Н. Охлопков, А. Дикий, В. Меркурьев, Л. Свердлин, Т. Макарова, прекрасно прозвучали молодые актеры — Л. Целиковская, Ч. Сушкевич, Л. Соколова.

Сделав основной упор на работе с актерами, иначе говоря, уделив основное внимание человеческим образам фильма, Столпер преодолел главные трудности постановки. Однако одного этого оказалось бы мало. В фильме есть сцены, обязанные своим успехом исключительно режиссеру. Лучшая из этих сцен — похороны комиссара. Под звуки торжественной траурной музыки, в медленном, но напряженном ритме сменяются крупные планы друзей, провожающих комиссара в последний путь. Ветрено, ясно. Неподвижны скорбные лица...

Отлично решена режиссером сцена проезда немцев через лес. Мрачная фигура фашистского офицера в очках, сидящего между прижавшимися друг к другу солдатами, запоминается надолго. Грозно примолк лес. Тишину нарушает скрежет гусениц немецкого бронетранспортера. Но страшно закованным в броню фашистам. Где то близко таится гибель...

Хороши также эпизоды на аэродромах, сделанные с отличным ощущением атмосферы места действия.

Необходимо здесь же отметить несколько неудач: затянута сцена танца Мересьева, невыразительно, статично решена сцена проводов Мересьева жителями «подземной деревни», скомкан от'езд Мересьева из санатория, трафаретно дан воздушный бой истребителей. Сцены эти — проходные, но подлинное мастерство, к которому пришел Столпер, обязывает к большей взыскательности.

Эта взыскательность характеризует работу оператора Марка Магидсона. Каждый кадр фильма решен им не только тщательно, мастерски, но и проработан, как настоящее произведение изобразительного искусства. В фильме ощущается своеобразие творческой манеры Магидсона, которое покоряет зрителя с первых же кадров.

Магидсон—поэт, он не фиксирует, а воспевает жизнь. Он ищет красоту и находит ее и в заснеженном могучем лесе, и в кипучем, грохочущем, пыльном аэродроме, и в белой тишине госпитальной палаты.

Эстетизм? Лакировка? Украшательство? Нет, — подлинное и умное искусство.

Мересьев ползет по лесу. И Магидсон дает ряд пейзажей удивительной красоты. Солнечные лучи сквозят между ветвей, зажигая снег сказочным блеском, трепеща на темных стволах. Рассветный луч падает на молоденькую ель, и она будто расцветает, будто оживает. Ракурсом снизу — плывут тонкие и нежные вершины деревьев в легком, прозрачном зимнем небе.

Я слышу вопросы: зачем такая красота? Ведь на этом алмазном снегу, среди этих сверкающих елей умирает человек! Ведь не до красот природы герою, выбивающемуся из последних сил! Дав мрачный, темный, страшный лес, Магидсон сказал бы зрителю о страданиях героя... Но ведь оператор сказал больше! Он сказал, что Мересьев ползет по своей, по родимой земле, что ползет он к жизни, что жизнь прекрасна, и именно поэтому он ползет. Оператор сказал о преодолении страдания.

Но смотрите, как изменяется лесной пейзаж, когда по лесу проходят немцы. Деревья преграждают им путь, сучья рвут платье, грохот и гул ходят над лесом, где взрывается, кажется, каждый пень. Зритель знает: над лесом пролетают штурмовики, среди которых, наверное, и Мересьев. Поэтому взрывы. Но, не мешая этой логической сюжетной мотивировке, рядом с ней возникает поэтический образ разгневанной русской природы, вопиющей об уничтожении врага. Этот образ создал оператор.

Пейзаж Магидсона всегда проникнут идеей, поэтому и воздействие его велико. Но особенно хороши портреты героев, человеческие образы. Оператор создает ряд портретов-характеристик. Освещением, ракурсом, проработкой характерных черт лица оператор помогает актерам выявить психологическое состояние героя. Содержание фильма продиктовало оператору преобладание крупных планов на белом фоне. Как известно, белый фон (подушка, стена госпиталя, окно) и белые костюмы (пижамы больных, халаты врачей) делают особенно сложным прорисовку лица актера, его психологическую характеристику. Но успех оператора не в том, что, мастерски владея оттенками, он преодолел трудности светлой гаммы. Успех его в том, что он подчинил эту задачу выявлению основной идеи фильма. Светлые, чистые, радостные тона говорят о чистоте и ясности моральных качеств героев, говорят о светлой и радостной любви к жизни.

С операторской манерой М. Магидсона хорошо гармонируют декорации художника И. Шпинель. Строгая красота интерьеров госпиталя, где все залито светом, где нет ничего лишнего, но зато каждая деталь выразительна, простые и удобные для мизансценировки павильоны санатория исполнены художником с хорошим вкусом, дают простор и нужный фон актеру.

Работа режиссера, создавшего стройный ансамбль, и оператора, создавшего выразительные портреты, обеспечила актерам полное и свободное выявление своего поистине высокого мастерства. Я повторяю: люди, советские люди, новые люди социалистической эпохи — вот основная тема, вот основная ценность фильма «Повесть о настоящем человеке». И образы этих людей созданы актерами на уровне большого искусства.

Павел Кадочников — Алексей Мересьев. Врезалось в память несколько крупных планов.

Мересьев изнемогает, он ползет семнадцатый день. Лицо обросло бородой, провалились щеки, растрескались губы. Живут только глаза: Кажется, жизнь иссякает и в них. Но вот Мересьев слышит звук пролетающих самолетов. Глаза вспыхивают надеждой. «Свои... Аэродром... Ребята...» — шепчут губы. На миг отчаянье в глазах: его не могли заметить. И вдруг глаза оживают вновь: в них уверенность, сила, решимость. Свои близко, они борются, они грозно пронеслись над территорией врага. Значит, и я должен... ползти, жить, воевать.

Безногий Мересьев неподвижно лежит на постели. Он думает об Островском. Он знает — без ног не полетишь. Он слушает слова комиссара. И умные, мужественные эти слова рождают в нем готовность на новый подвиг. Становится тверже линия рта, разглаживаются морщины на лбу, глаза зажигаются верой, силой.

Улыбка Мересьева, когда он делает первый самостоятельный шаг на протезах.

Напряженное, неуверенное лицо Мересьева в кабине У-2 и слезы счастья: он летит, он может летать.

И снова напряженное, но уже уверенное, волевое лицо в кабине истребителя, в момент лобовой атаки.

Прекрасная правда и благородная простота в передаче внутреннего состояния героя могли возникнуть у актера только в результате глубокого вчувствования в образ, в результате творческой взволнованности подвигом героя.

Кадочников — зрелый мастер. Его последние роли в фильмах «Подвиг разведчика», «Голубые дороги», «Драгоценные зерна» убедительно говорят об этом. О высоком мастерстве говорит хотя бы безошибочно точный рисунок движений Мересьева, от первых шагов до пляски и несколько странной, прыгающей, но свободной походки. Но все это воспринимается как второстепенное. Основное же — показ психологии героя, его могучего духа, его жизнелюбия, его патриотизма. Здесь мало мастерства. Здесь нужно вдохновение.

Николай Охлопков — комиссар Воробьев. В этой роли актер лишен движения. В его распоряжении слово, мимика, скупые жесты рук. И этого оказалось больше чем достаточно. Интонации Охлопкова музыкальны и наредкость богаты. «Колокольчик» — говорит актер, и мы слышим в этом слове русский простор, песню. Он говорит «мягкий человек, добрый»,— и мы слышим восторг от большой человеческой доброты, легкую грусть воспоминания, мы любим и говорящего, и того, о ком он говорит. Он говорит: «Ведь ты же советский человек!» — и вкладывает в слово «советский» столько гордости, силы, столько человечности, дружелюбия, столько порыва, полета, что мы верим: Мересьев преодолеет страдание, добьется невозможного, потому что он не один, с ним народ, за ним будущее: он советский.

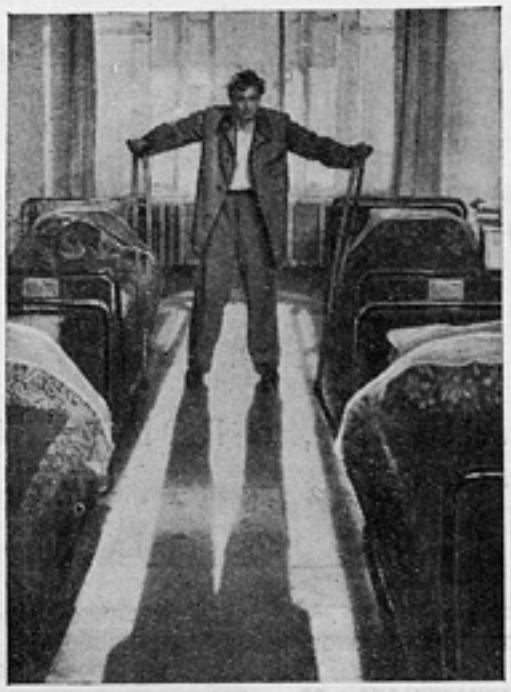
Как и слова,—движения Охлопкова отточены и многозначительны. Движения? Но ведь актер лежит почти неподвижно. Но вспомните слабое движение пальцев — благодарное пожатие руки профессора, когда после тяжелого припадка врач и больной ведут задушевный разговор. Как много чувства и как тонко выражен характер человека в этом еле заметном жесте!

Охлопков владеет и мягким живительным юмором, и тонкой иронией, и напряженным драматизмом. Он обладает даром предельно нагружать каждую фразу, каждый жест, каждый взгляд большим и сложным содержанием. Поэтому образ чудесного человека, умного и чуткого большевистского руководителя, настоящего инженера и садовника человеческих душ, образ, столь важный для идейного содержания фильма, получился у него правдивым, благородным, исполненным жизни.

Алексей Дикий — Василий Васильевич. Помимо задачи дать образ передового советского ученого-гуманиста, Дикий поставил себе еще дополнительную задачу — не быть похожим на те величественные образы, созданные в биографических фильмах, благодаря которым он столь широко известен советскому зрителю. Для этого он избрал грим, изменяющий лицо, для этого он пользуется приемами внешней характерности. Многое удалось прекрасному актеру: найдена характерная «хирургическая» манера носить руки, найдены крикливо-добродушные интонации. Но за этим нет большой глубины. И только в сцене похорон, на нескольких крупных планах достигает Дикий подлинного драматизма, а в сцене первых шагов Мересьева — подлинной человечности.

Василий Меркурьев — Степан Иванович. В образе простого русского крестьянина, рядового, прошедшего четыре войны, охотника и снайпера, Меркурьев нашел истинно русские, национальные черты. Крестьянская любовь к пашне, к мирному колхозному труду тревожит солдата. Весенний воздух пробуждает мысли о мире. Ранения и возраст позволяют Степану Ивановичу демобилизоваться. Но чувство долга перед Родиной оказывается сильнее. Поправившись, солдат возвращается на фронт. Меркурьев мастерски играет и добродушное лукавство своего героя, и его трудолюбие, и его честность. Но лучше всего удалось актеру сыграть сцену прощания Степана Ивановича с комиссаром, с сестрой, с соседями по палате. Юмор подчеркивает героику. Проявление трогательных чувств нигде не отдает сентиментальностью. Человек открытого сердца и скромного мужества, старый русский солдат и вместе с тем подлинно новый человек, — таким запоминается зрителю образ, созданный Меркурьевым.

Лев Свердлин — майор Наумов. Несколько кадров, две-три краски, две-три черточки, несколько фраз, и образ честного и доброго, немного суматошного и чудаковатого энтузиаста летного дела создан. И эпизодический этот персонаж запомнится, будет любим. Он — результат внимательного изучения жизни, любовного наблюдения за людьми. Нужно



«Повесть о настоящем человеке». П. Кадочников — Алексей Мересьев.

очень хорошо знать и чувствовать жизненные основы образа, чтобы решить его так скупо и так ярко, как это сделал Свердлин.

Нет возможности подробно остановиться на всех ролях фильма, хотя они и заслуживают этого. Тамара Макарова играет сестру Клавдию Михайловну сдержанно, искренне, хотя и несколько однообразно. Л. Целиковская нашла в пустенькой «последовательнице танцора Горохова» Зиночке и доброту, и чистоту, и непосредственность. Б. Добронравов, В. Хохряков, В. Грибков в маленьких эпизодических ролях нашли индивидуальные живые черты. Менее удачно сыграл командира авиаполка Б. Бабочкин.

Особо нужно сказать о двух молодых актерах, оказавшихся на уровне своих партнеров, — признанных мастеров. Ч. Сушкевич играет летчика Кукушкина, отличающегося наредкость скверным характером. За ехидными замечаниями, озлобленными взглядами, брюзжанием этого человека актер показал честное и незлое сердце. С хорошей, мягкой иронией, верными и сдержанными средствами Сушкевич сыграл свое отношение к герою и это отношение передал зрителю. Л. Соколова сказала в фильме две-три фразы. На длинном крупном плане она слушает, как бредит тяжело больной Мересьев. Лицо актрисы почти неподвижно. Но в нем столько женской печальной ласки, столько русского доброго участия к беде чужого, незнакомого человека, что у зрителя возникает чистое и радостное чувство: Мересьев у своих, он выживет, все будет хорошо. Маленькая роль, сыгранная с подлинным чувством, может иметь большое художественное значение. Именно так сыграла свой эпизод молодая актриса Соколова.

Таковы люди, окружающие героя, люди, без которых был бы немыслим его беспримерный подвиг. Это—добрые люди. Это — советские люди.

Фильм смотрят миллионы советских людей, будут смотреть миллионы людей за пределами нашей страны. Образы настоящего советского человека Мересьева и других настоящих советских людей вдохновят сердца зрителей, зажгут любовью к жизни, готовностью к подвигу. В этом идейное, художественное, воспитательное значение фильма.

Фильм делают много людей. Творческое волнение, изобретательность, талантливость, умение этих людей — советских художников, советских кинематографистов, вдохновленных событием, действительно происшедшим в нашей стране, героем, действительно живущим среди нас, в результате большой и трудной работы создало произведение искусства—фильм. Этот фильм правдив. Он рассказал о единичном случае, как о типичном явлении нашей жизни. Он овеян романтикой действительности, поэзией жизни.

Романтика действительности, поэзия жизни. Еще никогда жизнь не представала перед художником столь поэтичной, столь многогранной, богатой, красивой. Но значит ли это, что художнику теперь стало легче? Конечно, нет. Чем богаче жизнь, тем богаче должна быть палитра художника, тем больше трудностей перед ним. Эти прекрасные трудности побуждают рост и развитие нашего искусства.

И критика обязана помогать художникам, тщательно анализируя метод, приемы, краски, форму художественного произведения, которую обусловило новое содержание.

Может быть, и не следовало говорить эти общеизвестные истины, если бы не тенденции некоторых наших критиков — говорить о значимости содержания фильмов и замалчивать вопросы мастерства и вопросы формы.

Торопясь приветствовать авторов хороших произведений искусства, критики много и горячо пишут о том, что сделано художниками. Я стремился написать и о том, как и почему это сделано.

Фильм «Повесть о настоящем человеке» представляется мне значительным и принципиальным успехом нашего киноискусства. О героическом он говорит взволнованно, о поэтическом — искренне, горячо. И в этом залог правдивости фильма. Мастера, создавшие фильм, не поскупились на краски. Поэтому их работа должна быть рассмотрена, разобрана, описана с особой тщательностью и любовью.

О КИНОТЕОРИИ И КИНОКРИТИКЕ

И. МАНЕВИЧ, Л. ПОГОЖЕВА

За пятьдесят лет своего существования кинематограф прошел огромный и сложный путь — от примитивного зрелища к высокому искусству.

Рожденная Октябрем, выросшая в социалистическом государстве, одухотворенная идеями Ленина—Сталина, советская кинематография стала подлинно народным искусством. Все, что есть прогрессивного в мировой кинематографии, рождено под влиянием советского кинематографа. На международных фестивалях, везде, где только демонстрировались советские фильмы, они утверждали свое превосходство над фильмами Америки и Западной Европы.

Советская кинематография выдвинула плеяду замечательных режиссеров, сценаристов, актеров, операторов, накопила огромный опыт, создала эстетические нормы искусства кино.

Казалось бы, все это должно было привлечь внимание наших искусствоведов и критиков к кинематографии и заставить их разобраться, изучить все то, что создано мастерами кино.

Между тем даже беглое знакомство с литературой по вопросам кино убеждает в том, что у нас существует вопиющий разрыв между практикой нашего киноискусства и его теорией. Это, конечно, не может не отражаться на дальнейшем развитии советской кинематографии. Не может быть терпимо такое положение, когда теория и история «важнейшего из искусств» отстают от его творческой деятельности.

Выступая на дискуссии по книге Г. Ф. Александрова, тов. Жданов говорил: «Пора смелей двигать вперед теорию советского общества, теорию советского государства, теорию современного естествознания, этику и эстетику. С небольшевистской трусостью надо кончать. Допустить застой в развитии теории — это значит засушить нашу философию, лишить ее самой ценной черты — ее способности к развитию, превратить ее в мертвую сухую догму».

Эти слова тов. Жданова полностью относятся и к теории киноискусства. Почти во всех отраслях молодой науки о кино мы обнаруживаем отставание от тех задач, которые предъявляет к ней жизнь. Многие отрасли этой науки еще только робко начинают развиваться, в других очевиден застой, отсутствие трудов, которые поднимали бы и разрабатывали бы важнейшие вопросы теории и истории кино. Слишком мало у нас и исследований по вопросам кинодраматургии, режиссуры, актерского и операторского мастерства. Большинство вышедших работ относится либо к немому периоду, либо к первым годам развития звукового кинематографа. Все то, что создано нашей кинематографией за годы Отечественной войны и в послевоенный период, не исследовано еще и в малой степени.

Фронт научных работников слишком узок. Его составляют одиночки, ведущие работу без общего единого плана, на свой страх и риск. То немногое, что сделано ими, в значительной своей части страдает рядом методологических ошибок.

Общие эстетические вопросы, связанные с появлением нового искусства и его взаимодействием с другими родами искусств, еще никем глубоко не изучены. Между тем синтетическая природа киноискусства требует своего научного объяснения.

Киноискусство в процессе своего развития оказывает влияние на формирование новых эстетических принципов, на воспитание вкусов, ибо, как писал Маркс: «Предмет искусства... создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой». Однако до сих пор эти теоретические вопросы не только не разработаны, но даже и не поставлены.

Это часто об'ясняют молодостью киноискусства, хотя, казалось бы, именно это обстоятельство и должно было привлечь к себе внимание искусствоведов, перед которыми открывается редкая возможность наблюдать рождение и становление нового могучего искусства.

Частичные попытки осветить этот вопрос мы находим в книгах Бела Балаша «Видимый человек», «Дух фильма», «Искусство кино», но эти работы в основном опираются на материал немого кинематографа и, несмотря на ряд ценных наблюдений, страдают серьезнейшими идейными ошибками; автор их часто оказывается в плену идеалистических и формалистических теорий. К сожалению, это почти все, что написано по теории кино.

Понятно, что теория кино могла успешно развиваться во взаимодействии с разработкой истории кино, но и этот важнейший участок страдает из-за отсутствия законченных работ по теории советского кино. Ибо, как писал Чернышевский: «Без истории предмета, нет теории предмета, но и без теории предмета, нет даже мысли о его истории, потому что нет понятия о предмете, его значении и границах».

По вопросам истории кино написано несколько брошюр. Совсем недавно появился «Очерк истории кино СССР» Н. Лебедева. Это первая попытка создания научной истории кино. В «Очерке» собраны в единое целое до сих пор распыленные и раздробленные сведения и сделана попытка периодизации и систематизации материала, что уже является большим шагом вперед и заставляет, несмотря на ряд серьезных ошибок, допущенных автором, отметить полезность этой работы. Но и в ней достаточно отчетливо сказалось пренебрежение автора к вопросам теории.

Н. Лебедев попытался рассматривать развитие кино без достаточно глубокого анализа его связей с действительностью и с другими искусствами. Такое изучение истории синтетического по своей природе кинематографа, вне связи с литературой, с театром и со всей нашей социалистической культурой, привело автора к ряду формалистических ошибок и помешало ему создать правильную

историческую концепцию развития советского кино. Да и вообще вряд ли под силу одному человеку всесторонне осветить пути развития советского киноискусства и его влияние на мировое кино.

Только сейчас в Институте истории искусств Академии наук начата разработка плана будущей истории кино СССР. И нужно надеяться, что коллектив ее составителей и авторов учтет ошибки прошлых работ и обеспечит скорейшее появление этого необходимого труда.

Огромную помощь в создании истории кино могли бы оказать монографии о творчестве наших ведущих режиссеров, сценаристов, актеров, операторов. Однако выпущенные до сих пор монографии в большинстве случаев являются лишь популярными брошюрами (Р. Юренев «Александров», Г. Чахирьян «Чиаурели», И. Вайсфельд «Козинцев и Трауберг» и другие). Лишь некоторые из них могут претендовать на научную ценность. Несколько больший материал содержат книги Н. Иезуитова «Пудовкин» и Н. Коварского «Эрмлер». Только сейчас Госкиноиздат возобновляет работу по выпуску монографических работ, круг которых, кстати сказать, крайне ограничен.

Но если по вопросам истории кино и творчества отдельных режиссеров имеются хотя и немногочисленные, далеко не совершенные работы, то трудов, посвященных истории кинодраматургии и творчеству наших лучших сценаристов, нет совершенно.

Историки кино говорят о драматургии обычно в примечаниях. Литературоведы и историки литературы, видимо, даже не причисляют сценарий к роду литературных произведений, несмотря на то, что почти нет крупного советского писателя, в списке произведений которого не значилось бы двух или трех сценариев. Критики дружно называют сценарий идейно-художественной основой фильма, но это не мешает им обходить молчанием вопросы кинодраматургии и пренебрегать анализом творчества кинодраматургов. Написанные десять лет тому назад книги по теории кинодраматургии профессоров Туркина и Волькенштейна сейчас, конечно, устарели и не могут претендовать на научное обобщение творческого опыта советской кинодраматургии. Серьезные методологические ошибки, имеющиеся в этих работах, а также в книгах И. Попова и А. Чиркова, уже отмечались в печати (см. статью В. Щербины в «Советском искусстве» от 11/IX 1948 г.).

Опыт советской кинодраматургии еще недостаточно изучен, а между тем он дает интереснейший материал для исследователя, ибо только в нашей стране сценарий впервые становится оригинальным литературным произведением и приобретает самостоятельную эстетическую ценность. Изучение путей развития советской кинодраматургии, ее поэтики — определило бы роль писателя и литературы в киноискусстве и способствовало бы появлению новых произведений.

Решающее значение для развития всего нашего киноискусства, для создания его теории и истории имеет критика. Критик обязан быть и теоретиком и историком, если он хочет выражать мнение народа о художественном произведении, если он желает, чтобы к его голосу прислушивался художник. Исторический опыт русской литературной критики учит нас именно этому. Белинский, Чернышевский, Добролюбов были не только великими публицистами и критиками, они создали науку о литературе, ее историю, ее «эстетический кодекс». Они направляли движение литературы. Белинский писал: «Искусство и литература идут об-руку с критикой и оказывают взаимное действие друг на друга».

Наша критика обязана помогать художнику, направлять его по пути социалистического реализма, утверждать принцип партийности в искусстве, бороться со всякими проявлениями формализма и натурализма.

Партия неоднократно указывала на важнейшую роль критики для движения искусства вперед. В своем постановлении о фильме «Большая жизнь» (2-я серия) ЦК ВКП(б) указывал, что «Отсутствие критики в области кинематографии, атмосфера семейственности в среде творческих работников кино являются одной из главных причин производства плохих фильмов».

За последнее время в газетах «Правда», «Культура и жизнь» появилось немало серьезных публицистических статей, посвященных отдельным произведениям советской кинематографии.

Однако большинство прочих газетных и журнальных рецензий отличается крайней поверхностностью суждений и не отвечает тем высоким требованиям, которые предъявляет партия нашей критике.

Авторы рецензий пытаются обойтись без анализа индивидуального своеобразия каждого в отдельности фильма, зачастую подменяя такой анализ простым пересказом содержания и беглым перечислением достоинств и недостатков фильма.

Хвалебные статьи о фильмах часто носят юбилейный комплиментарный характер; оценки различных явлений искусства во многих статьях нивеллированы и сводятся к установлению лишь самых общих положений.

Почти ни одна статья, разбирая достоинства и недостатки фильма, не касается вопроса о том, чем является данный фильм в творческом пути художника, чем интересно новое кинопроизведение на общем фоне развития нашего искусства, какие тенденции литературы, театра, живописи стоят рядом с тенденциями, выраженными новым фильмом?

Режиссеры, поставившие десяток и более фильмов, выглядят в ряде рецензий «Иванами, не помнящими родства», о них судят по одному последнему фильму, разбирая при этом только сюжет произведения.

Газета «Советское искусство» еще в июле этого года опубликовала правильную по мысли передовую «Кинокритика не выполняет своих задач», однако сама серьезно не занялась перестройкой своего критического отдела и продолжает вести его по-старинке. На страницах газеты из номера в номер печатаются стандартные, холодные рецензии. Авторы этих рецензий, чаще всего выступающие в газете профессиональные кинорецензенты, понимают свою задачу крайне упрощенно. Их рецензии, например, о сценарии «Падение Берлина», о фильмах «Александр Матросов», «День Воздушного Флота СССР», не раскрывают ни глубины содержания, ни особенностей формы анализируемых произведений и ничего не говорят читателю о том, как, какими художественными средствами раскрывает тот или иной режиссер или сценарист свои замыслы.

А между тем именно в советской кинематографии широко и полно в каждом фильме проявляются индивидуальные особенности мастерства сценариста, режиссера, оператора; именно в советской кинематографии отсутствуют штамп, обезличивание и ремесленничество, характерные для практики буржуазного киноискусства.

Такие мастера советской кинематографии, как Пырьев, Герасимов, Чиаурели, Эрмлер, Довженко, Ромм, Донской и др., конечно, руководствуются единым принципом в подходе к действительности, потому что все это советские художники, чье искусство, осуществляющее принципы партийности, возникло на почве марксистско-ленинского мировоззрения, марксистско-ленинской философии и эстетики. Но вместе с тем это очень различные художники, постоянно и напряженно ищущие, иногда ошибающиеся, иногда повторяющие уже пройденный этап и все же неуклонно идущие вперед.

Многому ли научит, поможет ли им в творческих исканиях пересказ сюжета их последней картины, где в конце вскользь будет упомянуто: «режиссеру удалось...» «режиссер сумел...»?

Но как удалось, почему сумел, какими художественными средствами достиг желаемого, в каких спорах и раздумьях отыскал тот единственный путь, который и привел к успеху? На эти вопросы критики не отвечают.

Даже на страницах нашего единственного специального киноведческого журнала «Искусство кино», выходящего, кстати сказать, недопустимо редко и в очень маленьком об'еме, недостаточно углубленно и серьезно анализируются новые фильмы. Эти статьи, за некоторыми исключениями (например, статьи Р. Юренева о фильме «Весна», Н. Оттена о фильме «Пирогов»), напоминают рецензии, помещаемые в центральных газетах, в то время как от журнала можно было бы ожидать более глубокого искусствоведческого подхода, более подробного анализа методов режиссерской работы, актерской игры и изобразительного решения фильма.

Великая цель искусства, состоящая в изображении богатства и неисчерпаемости жизни во всей ее полноте и бесконечных связях, не может быть правильно раскрыта без изучения проблемы формы.

Широта и глубина проблемы тематики может быть освещена только в связи с проблемами формы. Известно, что появление новой тематики вызывает к жизни новую форму, с присущими ей новыми законами, начиная с композиции и кончая языком произведения.

У нас нет и не может быть стремления к переоценке значения формы, стремления представить ее мистически-самостоятельной и вечной, но проблема формы в искусстве не снята марксистско-ленинской эстетикой.

Подлинное художественное произведение, не останавливающееся на поверхности жизни, а вскрывающее ее сущность, не может быть механической копией жизни А раз так, значит и возникает проблема формы как средства, дающего возможность художнику, отступая в известной мере от видимой внешности явлений и событий, от первоначального чувственного представления о действительности, подняться до художественно-образного ее обобщения.

С точки зрения марксистско-ленинской эстетики каждый жанр имеет свои определенные, об'ективные законы, с которыми не может не считаться художник.

Почему же мы в наших статьях ничего не говорим о разнообразии жанровых решений, возможных в киноискусстве? Разве не поучительно появление в литературе последних лет ряда произведений, опирающихся на подлинные биографии, носящих документальный характер, имеющих оригинальное, новое жанровое решение, своеобразную художественную форму, адэкватную новому содержанию? И разве не интересно проследить явления, параллельно возникающие в кинематографии и театре?

Разве не представляет глубокого интереса для исследователя фильм С. Герасимова «Молодая гвардия» не только своим содержанием, но и как произведение, в котором этот режиссер с наибольшей полнотой воплотил свои взгляды на искусство?

Если всмотреться в то, что было создано С. Герасимовым ранее, и сопоставить с фильмом «Молодая гвардия», можно убедиться, что сознательный отказ от внешних эффектов, «красивости» и пафоса, глубокий интерес к внутренней жизни героев, стремление показать большое через малое, великое найти в обыденном и будничном, — это не случайные явления в творчестве Герасимова, а его принципиальная, твердая, обдуманная линия в искусстве, своеобразие его пути. На этом трудном пути Герасимова в свое время постигали неудачи (фильмы «Большая земля» и «Непобедимые»), но художник не сдавался. Вокруг его творчества, в кругу его товарищей по искусству шли споры: не является ли творческий метод Герасимова натуралистическим, не заслоняют ли детали и подробности в его фильмах целое? Созданием двух серий «Молодой гвардии» Герасимов доказал плодотворность своих поисков решения большой народной темы в форме, близкой роману. Но можно ли сказать, что путь, избранный Герасимовым, есть единственно правильный путь для раскрытия значительной темы современности? Можем ли мы возвести его принципы в догму и рекомендовать как образец для подражания?

Творчество Герасимова, использующее некоторые традиции толстовской прозы и чеховской драматургии, представляет собой интереснейший предмет для анализа, который должен раскрыть своеобразие творческого почерка этого большого художника, показать несомненные достоинства и в то же время существенные опасности выбранного им творческого пути.

Ожидает всестороннего и углубленного анализа творческий путь такого талантливого режиссера, как И. Пырьев. Его фильмы, органически включающие в себя музыку, пение, стихи и танцы, — фильмы яркие, романтически-приподнятые, народные по своему характеру,—никем еще не изучены в должной мере. Не об'яснены читателю и зрителю особенности стиля и художественных приемов Пырьева, создающего мир жизнерадостных героев, мир сверкающий и праздничный, мир больших страстей и напряженных ситуаций. Пырьев ушел далеко от своих первых фильмов «Богатая невеста», «Свинарка и пастух». Сегодня он ищет новых тем, более значительных по содержанию, ищет новой формы, новых жанровых решений. Все заметнее стремление режиссера к темам большого обобщения, к темам эпического характера, которые дали бы возможность художнику решить важнейшую задачу создания образа типического героя современности, советского человека 40-х годов. Образ этого героя должен быть создан с неменьшей силой и яркостью, чем некогда был создан образ народного героя эпохи гражданской войны Чапаева. Разве кинокритика не может и не должна помочь режиссеру в решении этой задачи?

Нечего и говорить, как принципиально интересно проследить в специальной работе историю фильма о Мичурине, в процессе создания которого режиссер А. Довженко сумел отказаться от многого, что тяготело над ним, как груз уже пережитого творческого этапа, и подняться до принципиально нового понимания способов лепки характера героя.

Так же интересно проанализировать, чем вызван переход Донского от «жестокого» изображения действительности к искусству лирически-приподнятому, искусству, воспевающему красивое в человеке и жизни?

И следует еще и еще раз указать на то, что величайшей опасностью для художника является повторение пройденного этапа или эпигонское подражание чужим образцам. Хотя ошибки, допускаемые художниками на этом пути, иногда скрыты и завуалированы, но творческий тупик, к которому приводит такой путь, рано или поздно обнаружится, и тогда художник неожиданно для себя может оказаться в хвосте ушедшего вперед искусства.

Захваливание и дифирамбы, которые часто направляются нашей кинокритикой в адрес того или иного мастера, не могут помочь ему в творческих исканиях; они лишь способствуют застою, создают атмосферу самоуспокоенности и благодушия, в которой каждое критическое замечание расценивается как стремление преуменьшить заслуги художника, ущемить его творческое самолюбие.

Трудно исчерпать в одной статье всю сумму проблем и вопросов, которые должны быть подняты и освещены нашими кинотеоретиками. У нас нет статей о проблеме современного героя, о природе драматического конфликта, о соотношении драматического и эпического, о вопросах стиля, о диалоге, о характере киноремарки, о колорите, о языке. Среди этих вопросов нет вопросов малых, нет тем незначительных. Все они поставлены живой практикой киноискусства, требующей от критики анализа и обобщения.

Кинокритика обязана двигать вперед нашу теорию, ибо отсутствие широко и глубоко развитой теоретической мысли, отсутствие серьезных работ по вопросам эстетики киноискусства является одной из причин появления порочных, ошибочных, художественно слабых кинопроизведений, на недопустимость которых нам указывает партия.

ПЛОДОТВОРНОЕ СОДРУЖЕСТВО

(К 50-летию МХАТ)

И. ЮГОВ

У колыбели кинематографа был театр. Он принял новое зрелище враждебно, увидев в нем опасного конкурента и разрушителя эстетических ценностей. Театр не признавал кино и считал его дешевым развлечением, опошляющим лучшие произведения литературы и сценического искусства. Между театром и кино возводили непроходимую стену, обрекая оба искусства на вражду и конкуренцию, свойственную капиталистическому миру. И действительно, там, где искусство служит средством наживы и одурманивания масс, невозможно было творческое содружество театра и кино. В нашей стране оба искусства, развиваясь своими собственными, органически присущими им путями, влияли друг на друга. Кино, как более молодое искусство, стремилось освоить многое из созданной веками театральной культуры, творчески перерабатывая это наследство. Октябрьская революция вывела молодое искусство из того тупика, в который его загнали предприниматели и спекулянты. Она вдохнула в кино дух искусства.

Сбылись пророческие слова В. И. Ленина, сказанные им в первые годы появления кино: «Кино... пока оно находится в руках пошлых спекулянтов приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес. Но... когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс».

Оплодотворенное великими идеями Ленина—Сталина, советское кино стало подлинно народным искусством.

Советский кинематограф не безроден. Он опирается на лучшие традиции русской классической литературы и живописи, он развивается в содружестве с советской литературой, в близости к советскому театру. В этом сила нашего киноискусства, это и выдвинуло его на первое место в мировой кинематографии. Глубоко заблуждались те, кто пытался понять историю советского кино, изучить пути его развития, игнорируя неразрывные связи, существующие между советским театром, литературой и кино. Такой подход приводил лишь к созданию космополитических схем и к бесплодным поискам влияния американского и французского кинематографа на русский.

Развитие советского кинематографа нельзя себе представлять, как плавное движение вперед. Новое искусство рождалось в горячих спорах. Были годы, когда многие мастера киноискусства, выступая против «театральщины» и пытаясь противопоставить одно искусство другому, часто оказывались в плену левацких формалистических теорий и, по существу, отвергали театр. Изживая свои ошибки в поисках правды и реалистического стиля, они пришли под мудрым руководством партии к тому, что восприняли замечательные традиции русского театра. Понятно, что наиболее близкий себе творческий метод кинематограф нашел в Московском Художественном театре, ибо из всех наших театров именно МХАТ наиболее полно воплотил в себе национальную сущность русского искусства, его реалистические, демократические тенденции.

Пройдя сквозь «детские болезни левизны», советский кинематограф приблизился к МХАТ, осваивая его творческий опыт, воспринимая от него все наиболее ценное.

Создатели театра К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко и лучшие его актеры никогда не чуждались нового, они были революционерами в искусстве, такими же революционерами, как и передовые мастера советского кинематографа.

К. С. Станиславский еще на заре развития кино писал: «Многие опасаются победы кинематографа над театром. Волнуются этим. Пишут и спорят, но никто не пытается изучить кинематограф. Ведь мы совершенно не знаем ни его средств, ни его возможностей, не знаем, есть ли игра актера для экрана искусство или ремесло, или это что-нибудь иное, третье, новое, чего прежде не могло быть. Прежде, чем кричать о гибели эстетической культуры с ростом кинематографа, надо изучать его законы, и тогда можно будет или благословлять его или предать анафеме».

В. И. Немирович-Данченко, ознакомившись с нравами и методами работы американского кинематографа, писал в 1928 году: «Пятнадцать месяцев, проведенных в Голливуде, столкнули меня лицом к лицу с американской кинотехникой... Реклама и спекуляция талантами — вот пульс жизни кино Америки... Изучая кино и читая статьи о нем в русской печати, я находил прекрасные теоретические статьи и брошюры (мне их высылали из Москвы). Как и во всех других областях духовной культуры, мы и в кино идеологически идем впереди... Имея сейчас в руках колоссальный материал для сравнения, я, не задумываясь, могу сказать, что в будущем на мировом кинорынке первое место обеспечено за нами. Если при нашей бедности и полной технической отсталости мы сумели добиться блестящих результатов, то что может остановить победное шествие советской кинематографии, вооруженной технической силой, эквивалентной нашим художественным и творческим богатствам?».

Интерес Станиславского и Немировича-Данченко к кино, к его творческим успехам способствовал активному участию актеров МХАТ в советских фильмах.

Но можно ли, говоря о роли МХАТ в развитии кино, сводить ее, что делают некоторые критики, только к участию актеров МХАТ в создании многих прекрасных образов в наших фильмах? Конечно, нет. Актеры, вышедшие из других театров, — Б. Чирков, Н. Черкасов, В. Марецкая, — также создали множество замечательных образов, может быть не менее значительных, чем те, которые созданы актерами Художественного театра.

Конечно, дело не только в этом. Влияние МХАТ неизмеримо шире, а сродство кинематографа с театром глубже и многостороннее. Программа и задачи Художественного театра, учение об искусстве, созданное К. С. Станиславским под большим влиянием М. Горького, были близ-

Кадр из фильма «Мастера сцены». Режиссер В. Юренев, оператор Б. Петров.
В. Качалов в роли барона (М. Горький «На дне»).

ки советскому кинематографу и его лучшим мастерам, утверждающим стиль социалистического реализма.

К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко выступали против ничтожного репертуара. Они ненавидели ложь в искусстве, стремились к правде, боролись с театральными штампами, с напыщенной декламацией, с фальшью и мишурой, которые губили театральное искусство. Великие новаторы и реформаторы театра, они были близки передовым мастерам советской кинематографии, которые также выступали как революционеры в области киноискусства, отвергая старые формы, борясь против пошлого кинорепертуара, против салонной мелодрамы, против американской чечетки, против фальши и театральщины, которые хотели вывести кинематограф из душного мира мелких тем и фальсификации действительности на широкий простор народного искусства.

МХАТ стремился выдвигать в своих спектаклях острые современные проблемы, утверждал общественно-политическую линию в репертуаре.

Советский кинематограф посвящал свои лучшие фильмы актуальнейшим животрепещущим темам современности. Он создал галлерею незабываемых образов нашей эпохи и отразил ту созидательную работу, которую ведет наш народ.

Стремление как можно ярче отразить современность роднила кино с программой МХАТ, спектакли которого учили, как надо воплощать образы современных людей.

МХАТ утверждал высокое искусство больших идей, народное искусство. «Мы стремились создать первый разумный, нравственный, общедоступный театр. Этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь» (Станиславский).

Этой цели служил и советский кинематограф, неся миру великие идеи коммунизма, стремясь воспитывать людей, пробуждать у них высокие нравственные чувства, показывать прекрасные моральные качества советского человека.

В основах системы Станиславского, в присущей МХАТ благородной атмосфере служения искусству советский кинематограф находил творческие принципы, которые помогали ему выйти на широкую дорогу большого искусства. Ниспровергая устаревшие театральные традиции, выступая против «театральщины» и «литературщины», наше кино невольно сближалось с МХАТ.

«Программа начинающегося дела была революционна.— писал К. С. Станиславский. — Мы протестовали и против старой манеры игры, и против театральности и ложного пафоса, декламации, и против актерского нагрыша, и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей».

Против всего этого восставал и советский кинематограф. Он боролся против условностей и фальши, ложного пафоса, декламации в актерском исполнении. Он утверждал творческий коллектив, как основу своей работы, и боролся за единый стиль произведения.

Слова Станиславского о том, что «коллективное творчество начинается с драматурга — без него артистам и режиссеру делать нечего», — были близки советскому кинематографу. Он стремился привлечь лучших советских писателей и воссоздать их произведения на экране. Утверждая глубокую жизненную правду, лучшие фильмы создавались на основе высокоидейных и художественных сценариев. В содружестве писателя и режиссера рождались фильмы «Мать», «Депутат Балтики», «Великий гражданин», «Клятва» и другие.

МХАТ, испытавший на себе в последние годы дореволюционного периода влияние декадентского искусства, в советский период стал оплотом борьбы с эстетством, с формализмом и натурализмом. Ибо, как писал Станиславский, «советскому зрителю нужна не изящная форма, а жизнь человеческого духа, выраженная в простой и понятной, но сильной и убедительной форме».

Советский кинематограф также развивался в борьбе с формализмом и эстетством. И всякий раз отход от больших современных тем в область формальных исканий приводил кинематограф к провалу, к поражению. За незнание жизни ему приходилось жестоко расплачиваться. Результатом горьких уроков было стремление к тщательному изучению жизни, к созданию глубоко реалистических сценариев и фильмов.

Лучшие советские фильмы являются образцами гармонического соединения высокой идейности и прекрасной художественной формы, простой и понятной, сильной и убедительной, о которой говорил великий артист и режиссер Станиславский.

Один из фильмов первых лет существования советской кинематографии, принесший ей мировую славу, был создан под влиянием МХАТ. Мы говорим о фильме «Мать» Натана Зархи и Всеволода Пудовкина. В главных ролях снимались актеры МХАТ В. Барановская и Н. Баталов, которые создали проникновенные образы, вошедшие в галлерею лучших достижений актерского и режиссерского мастерства. В постановочной группе господствовали те же принципы, которые были положены в основу творческой деятельности МХАТ. Этот фильм положил начало новому направлению в кинематографе, которое утвердило себя в звуковой период в наших лучших фильмах «Чапаев», «Встречный» и др. В центре внимания этого направления стояли живые люди, их внутренний мир, их борьба за победу социализма.

Если мы посмотрим на то, как создавались лучшие фильмы, как подбирался творческий коллектив, как работали актеры над образами, нам нетрудно будет убедиться, что принципы построения этих фильмов очень близки к тем, которыми руководствуются при работе над спектаклем в Московском Художественном театре. Лучшие советские кинорежиссеры — Пудовкин, Эрмлер, Петров, Чиаурели, Ромм всегда работали в содружестве с кинодраматургами, всегда стремились к стройному ансамблю, к созданию полнокровных художественных образов. В лучших советских фильмах снимались актеры МХАТ: И. Москвин, Л. Леонидов, Н. Хмелев, М. Тарханов, Б. Ливанов, Н. Баталов, А. Тарасова, О. Андровская, Н. Дорохин, М. Яншин и другие; ими создана галлерея образов, умноживших славу советского киноискусства, ибо творческие методы актеров МХАТ близки кино.

Не случайно, вышедший из другой театральной школы актер Н. Боголюбов, создав в кино образ великого гражданина — Шахова, пришел в МХАТ и стал одним из его

лучших актеров. Не случайно и то, что большинство побед на поприще нового искусства одержали именно актеры МХАТ, ибо их методы актерского исполнения, их стремление не «сыграть», а «прожить» роль позволяли им чувствовать себя живыми людьми в фильме, отказавшись от условной театральной манеры. Фильмы, в которых участвовали актеры МХАТ, нанося удар пресловутой теории кинонатурщика, показали, что образ рождается не на монтажном столе, не путем склейки отдельных кусков, а раскрывается актером, проникающим в самую сущность авторского замысла. Лучшие режиссеры кино стремились, так же, как режиссеры Художественного театра, «умереть в актере».

Система Станиславского, столь плодотворная для театра, оказалась не менее плодотворной и для кино. Она была наиболее близка реалистическому искусству кино. Творчески воспринятая и переработанная мастерами кинематографа система Станиславского помогла добиться тех изумительных результатов, которых достигли актеры советского кино. Кинематограф открыл в этой системе новые огромные возможности. Она не только не противоречила кинематографу, но помогала киноактерам еще более глубоко проникать в переживания героев, еще более реалистически раскрывать их внутренний мир.

Один из крупнейших актеров МХАТ Л. Леонидов говорил: «В кинематографе быть может даже больше нужна действенная, а не в кавычках система Станиславского... Из своей работы в кино я много что принес в театр: четкость, скупость жеста, выразительность взгляда, максимум внутреннего содержания при минимуме средств его внешнего выражения». Это признание чрезвычайно ценно. Многие актеры МХАТ также указывали на то, что их участие в кинематографе принесло творческую пользу и для их работы в театре.

Дружба МХАТ с кино была поистине плодотворна для нового искусства.

Режиссер В. Пудовкин писал: «Я считаю ряд методов работы мхатовской школы наиболее близкими для освоения при создании школы киноактера». На основании личного опыта и работы советской кинематографии В. Пудовкин в своей книге «Актер в фильме» убедительно показал, насколько важны для воспитания киноактера методы, разработанные Станиславским.

К. С. Станиславский мечтал о том, чтобы кинематограф позволил популяризировать систему актерского творчества и открыть новые средства сценической выразительности.

Кинематограф здесь пошел на помощь театру. Он помог многим его актерам еще глубже освоить систему Станиславского. Великие, неповторимые образцы их игры он запечатлел на пленке.

Белинский писал: «Сценическое искусство есть искусство неблагодарное, потому что оно живет только в минуту творчества, и, могущественно действуя на душу в настоящем, неуловимо в прошедшем. Как воспоминание, игра актера жива для того, кто был ею потрясен, но не для того, кому хотел он передать свое о ней понятие».

Кинематограф сохраняет для потомства те «минуты творчества», то «могущественное действие на душу», которое оказывает игра актера на зрителя. В фильмах режиссера В. Юренева «Мастера сцены» и «Искусство актера» мы видим лучшие актерские достижения МХАТ: Москвина — царя Федора Иоанновича, Качалова — горьковского барона, Тарханова — хозяина Семенова и Градобоева. Трудно переоценить огромное культурное значение этих фильмов.

Вместе с тем они представляют особый интерес для того, чтобы глубоко понять и изучить, чем близок МХАТ кинематографу, почему лучшие мастера кино находят в системе Станиславского неисчерпаемые источники для своего творчества.

М. Донской рассказывал о том, как на с'емках фильма «Детство Горького» актриса В. Массалитинова вначале не всегда внимательно прислушивалась к указаниям режиссера. Ей казалось, что перед об'ективом аппарата она может вести себя так же, как на подмостках сцены. Понимая, что очень трудно переубедить актрису, режиссер решил снять все то, что она считала нужным создавать перед аппаратом. На следующий день, увидев на экране снятый эпизод, актриса поняла, насколько неубедительно все то, что она делала на с'емках, не считаясь с требованиями кинематографа. И затем уже в содружестве с режиссером она нашла новые творческие приемы, которые позволили ей создать образ бабушки Алеши Пешкова.

Кадр из фильма «Искусство актера». Режиссер В. Юренев, оператор А. Кальцатый.
М. Тарханов в роли Семенова (М. Горький «В людях»).

Примерно о том же рассказывает и В. Пудовкин, вспоминая снятую на пленку игру великого русского актера Ф. Шаляпина в опере «Псковитянка».

В фильмах «Мастера сцены» и «Искусство актера» режиссер В. Юренев давал возможность актерам вести свою роль так же, как и на сцене МХАТ. Чтобы снять эти замечательные творения актерского гения, он использовал возможности кино, менял точки с'емки, вводил крупный план, выделял каждую деталь, найденную актером. Образы, созданные Качаловым, Москвиным и Тархановым для театра, оказались необычайно кинематографичными. Все движения актеров проникнуты внутренней правдой, жест лаконичен и выразителен. Кажется, что эти актеры как бы рождены для кино. Да это и понятно, ибо сама система подготовки, применяемая актерами МХАТ до их появления на сцене, принята и в кино. Именно эта тщательная отшлифовка роли, эта филигранная работа над образом, это неугасимое стремление проникнуть в самое существо образа и создает, в конечном счете, ту великую вдохновенную игру, которая волнует нас и на сцене МХАТ и в наших советских фильмах.

В образах, созданных актерами МХАТ, поражает внезапное проникновение в истину — великое сценическое дарование, которое позволяет еще глубже понять существо образа. В этом искусстве многогранного раскрытия образа как раз и заключена та задача актера, к которой всегда стремился кинематограф и разрешать которую ему помог МХАТ.

Неся миру новые идеи, облеченные в высокохудожественную форму, советский кинематограф развивается своими, органически присущими ему путями. Он растет вместе со всей социалистической культурой, заимствуя от нее наиболее ценное и яркое. Советское кино и театр развиваются в творческом соревновании. Содружество советского кино и МХАТ поистине велико и плодотворно.

Продолжаем обсуждение спорных вопросов истории советского кино, начатое на дискуссиях по книгам Н. Лебедева и М. Алейникова и на страницах нашего журнала (№ 5 за 1948 год.)

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ КИНО

С. ГИНЗБУРГ

Выход в свет книг Н. Лебедева «Очерк истории кино СССР» и М. Алейникова — «Пути советского кино и МХАТ» привлек внимание к основным вопросам развития советского киноискусства и вместе с тем еще раз подчеркнул резкое отставание науки о кинематографе от всего фронта советского искусствоведения, выявил серьезные методологические ошибки критиков, теоретиков и историков кино.

Упреки, которые были высказаны по адресу этих книг и в печати и на дискуссиях в Союзе советских писателей, во ВГИК и в Институте истории искусств, должны быть отнесены не только к авторам книг, но и к большинству участников обсуждения. Крайний субъективизм в оценках путей развития советского киноискусства в двадцатые годы, неумение выявить главное, определяющее ход этого развития, стремление возродить старые, изжившие себя споры прошлых лет, — вот что характеризовало многие высказывания. На дискуссиях можно было услышать, что социалистический реализм советского кино является прямым наследником «реализма» дореволюционного торгашеского кинематографа и что новаторские поиски являлись от начала до конца формализмом... Дело доходило до того, что даже успех «Потемкина» полностью приписывался Н. Агаджановой, из сценария которой С. Эйзенштейн, как известно, использовал всего две страницы. С другой стороны были и противоположные утверждения: вслед за Лебедевым, недооценившим положительный опыт ряда картин режиссеров старшего поколения, некоторые участники дискуссий начисто отрицали значение и их работы и участия выдающихся деятелей МХАТ и других крупнейших реалистических русских театров в становлении стиля советского киноискусства.

Обе эти крайние точки зрения имели в своей основе много общего: их сторонники, вместо того чтобы исторически оценить опыт советского кино, считали главным не борьбу партии за превращение кинематографа в «могущественное средство коммунистического просвещения и агитации», а те стилистические споры, которые шли среди кинематографистов. Нет сомнения в том, что эти споры отражали борьбу партии за овладение самым важным и самым массовым из искусств. Но ни одна из творческих группировок того времени в своих художественных взглядах не представляла полностью и до конца партийную точку зрения на киноискусство. Взгляды на кинематограф и тех, кого Лебедев называет «традиционалистами», и тех, кого он причисляет к «новаторам», в равной мере не были свободны от пережитков буржуазной эстетической теории. Первые полагали, что революция требует от них только новых сюжетов, а не критического пересмотра всего творческого метода; вторые, вольно или невольно следуя за пролеткультовскими и формалистскими «теоретиками», видели задачу в том, чтобы противопоставить себя всей культуре прошлого, чтобы, как писал Эйзенштейн, делать «все наоборот». Одни в начале двадцатых годов испытывали значительное влияние немецко-датского кинематографа (Протазанов и ряд других режиссеров, связанных в прошлом с «Русской золотой серией» фирмы «Тиман и Рейнгарт»). Другие, как, например, Кулешов в первые годы своей режиссерской деятельности, стремясь противопоставить себя этой тенденции, некритически оценивали опыт американского буржуазного кинематографа. И то и другое не определяло творчества первых советских кинематографистов, хотя и отрицательно влияло на это творчество. Оценивая смысл происходивших в кинематографе споров, мы не имеем права амнистировать одно из этих заблуждений и осудить другое, а обязаны показать, как с помощью партии эти заблуждения преодолевались, как в процессе их преодоления создавалось великое и своеобразное советское киноискусство.

Вот этот-то путь борьбы партии за нашу самобытную советскую кинематографию, свободную от всяких чужеродных влияний, органически впитавшую прогрессивные традиции передового русского искусства, кинематографию, партийную по своей направленности и народную по своей форме, должен быть предметом исследования наших историков и теоретиков кино. Должен быть, но, к сожалению, не стал. Ибо старые, давно изжитые и методологически неверные концепции вновь ожили и в обсуждаемых книгах и в самом ходе их обсуждения.

Задача, которая, на наш взгляд, является центральной и решающей задачей истории кино, требует умения увидеть все явления киноискусства с единой точки зрения, требует такого критерия, который позволил бы правильно оценить самые разные по своему характеру фильмы и творческие проблемы. Марксистская эстетика дала нам такой критерий: это ленинский принцип партийности искусства. Чтобы уяснить значение того или иного произведения или творческого направления, мы должны определить, насколько оно соответствует задачам, которые партия ставит перед искусством. Между тем в обеих обсуждаемых книгах этот критерий партийности творчества и художественных установок не является ни единственным, ни решающим. Оба автора в большей или меньшей мере пытаются обосновать пути развития советского киноискусства не только теми партийными задачами, которые перед ним стояли и стоят, но и некоторыми «специфическими» проблемами, якобы вытекающими из самой природы или из состояния киноискусства и решение которых будто бы не зависит ни от содержания, ни от идейной направленности картин.

Отсюда, в частности, идет неправильная оценка Н. Лебедевым кинематографического новаторства. Лебедев уделяет большое внимание ранним картинам Кулешова, который в начале 20-х годов занимался поисками обособленной выразительной формы, специфичной только для кинематографа. Лебедев видит заслугу Кулешова в «теоретическом и экспериментальном изучении» законов киноискусства, в осознании «главных специфических особенностей немого кино», причем вслед за высказываниями Кулешова тех лет

трактует эти «специфические особенности» в полном отрыве от идейного содержания фильмов. Его даже не очень смущает то обстоятельство, что эти «открытые» молодым Кулешовым «законы» являлись мешаниной из американского монтажа, эстетических догм конструктивизма и теории «выразительного человека», разработанной Дельсартом и перенесенной в Россию Волконским. Применение этих «законов» обусловило основные недостатки его первых фильмов «Похождения мистера Веста в стране большевиков» и «Луч смерти». Лебедев, увидев заслуги Кулешова в его ошибках, не смог, разумеется, выяснить, что же подлинно прогрессивное содержалось в деятельности этого крупнейшего режиссера. А это подлинно прогрессивное состояло в упорной, хотя и непоследовательной борьбе против буржуазных киносуррогатов, заполнявших в то время отечественные экраны.

Путь советского кино никогда не сводился к формально-техническому экспериментаторству. Нет, это был путь борьбы за отражение в фильмах новой революционной действительности. Ленин говорил, что «производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники». Именно отражение новой революционной действительности и было главнейшей задачей советского кино с первых лет его существования. В этом, предуказанном Лениным, направлении и развивалось наше киноискусство от кинохроник гражданской войны, через «киноправды» Вертова к «Стачке» и «Броненосцу «Потемкину». И новая форма советского кино, новая его стилистика родились отнюдь не в результате «формально-технического новаторства», а в борьбе за новое содержание, за новую идеологию, за новую революционную тематику, и только через них — за новые средства выражения, позволяющие донести передовые идеи миллионам и миллионам зрителей советского кино.

Советская кинематография создавалась тогда художниками, которые несли груз непреодоленного еще буржуазного мировоззрения. Поэтому творчество этих художников, особенно на первых порах, содержало серьезные противоречия. Творческий рост художников зависел прежде всего от их идейного роста, от овладения ими марксистско-ленинским мировоззрением. Этот важнейший процесс фактически выпал из содержания обеих книг. Поэтому неисторическое рассмотрение взглядов тех или иных художников кино приводит порой наших авторов к оправданию серьезнейших ошибок.

Приведем в качестве примера оценку Н. Лебедева деятельности так называемой фабрики эксцентрического актера — ФЭКС — творческой группы, возглавлявшейся Г. Козинцевым и Л. Траубергом. Если Кулешову формалистические заблуждения мешали выразить революционные темы, то ФЭКС на первых порах своего существования вообще не стремился к отражению революционной действительности на экране. Это была стилизаторская группировка, заимствовавшая свои выразительные средства из самых разнообразных источников—американского детектива, актерской школы Гриффита, немецкого экспрессионистического кинематографа,—и находившаяся под большим влиянием ленинградской формальной школы литературоведения. И все-таки Лебедев в ошибочных теоретических установках раннего ФЭКС старательно ищет положительные стороны, стремится найти в них прогрессивное содержание.

Вот что пишет Лебедев о фильме ФЭКС «Шинель», «киноповести в манере Гоголя», поставленной по сценарию Ю. Тынянова.

«Критика, рассматривавшая «Шинель», как обычный фильм, расчитанный на широкий экран, называла его формалистическим, имея к тому серьезные основания. Фильм искажал классическое произведение русской литературы. Его содержание было подчинено форме, принесено в жертву приёму «остранения». И далее: «Затрудненность формы» настолько увеличивала «трудность и долготу восприятия», что во многих сценах рядовой зритель не мог разобраться».

Казалось бы, все это сказано для того, чтобы осудить фильм как явление, чуждое самой природе советского искусства. Однако автор находит оправдание и для формалистических ошибок «Шинели», так же как и для формалистических ошибок ранних картин Кулешова. О «Шинели» он тут же пишет, что она «имела большое экспериментальное значение»; он утверждает, что «заслуга постановщиков и операторов фильма «Шинель» заключалась в освоении техники приемов стилизации, необходимых при экранизации сказок, сновидений, фантастических рассказов и т. п.».

Все здесь в оценке «Шинели» совершенно неправильно. Картина «Шинель» была, несмотря на все допущенные ее авторами ошибки, острой сатирой против сословного бюрократического строя царской России и в этом ее значение, которое нельзя замолчать. Что же касается формалистических экспериментов, которые действительно имели место в этом фильме, то, разумеется, они были не только бесплодными, но и вредными, так как уводили Козинцева и Трауберга в сторону от пути развития советского искусства. Никакого экспериментального значения «Шинель» не имела и не могла иметь.

Попытка оправдать самодовлеющие формальные поиски необходимостью разработки выразительных средств кино, так же как и аналогичная попытка механического перенесения некоторых общих принципов театрального искусства, о которой мы будем говорить далее, оказалась совершенно несостоятельной. Разработка выразительных средств и стиля советского киноискусства, как показал весь путь развития советского кино, приносит положительные результаты только тогда, когда она вытекает из стремления полнее и глубже выявить новое революционное содержание. Поэтому выразительные средства и метод советского кино развивали «киноправды» Вертова, но отнюдь не его же «Человек с киноаппаратом», «Броненосец «Потемкин», а не «Старое и новое» Эйзенштейна, «Мать», а не «Очень хорошо живется» Пудовкина, «Арсенал», а не «Звенигора» Довженко, «Дон-Диэго», а не «Белый орел» Протазанова.

Одна ошибка тянет за собой другую. Сводя развитие советского киноискусства на определенном этапе не к борьбе за новое революционное содержание, а к совершенствованию приемов режиссерского мастерства, Лебедев, естественно, пришел к недооценке кинодраматургии и актерского творчества. Между тем эти две проблемы, а в особенности первая, имеющая решающее значение, требовали пристального к себе внимания. Ибо само собой очевидно, что идейно-художественный успех фильма определяется его содержанием, его темой, заложенными в нем идеями, т. е. его драматургией. Успех Перестиани в постановке «Красных дьяволят» можно об'яснить только достоинствами сценария П. Бляхина, внесшего принципиально новое революционное содержание в приключенческий жанр. Так же обстояло дело и с «Дворцом и крепостью». Относительные достоинства сценария О. Форш и П. Щеголева по сравнению со всеми остальными историко-революционными сценариями тех лет определили достоинства картины, поставленной Ивановским. Надо сказать, что для Ивановского в годы немого кино фильм «Дворец и крепость» был вершиной творчества, так же как «Красные дьяволята» оказались лучшим произведением Перестиани. То же положение доказывают и самые значительные фильмы немого кино «Броненосец «Потемкин» и «Мать».

И в немом кино, так же как и в звуковом, кинодраматургия являлась основой всех успехов, решающим фактором развития нового искусства. Но в немом кино творческая профессия кинодраматурга не приобрела еще такой самостоятельности, как в звуковом, а сценарии часто создавались режиссерами в процессе постановки, а порой даже на монтажном столе. Но и это обстоятельство не дает никаких оснований для того, чтобы замалчивать значение кинодраматургии, как ведущего начала советского киноискусства.

То же следует сказать и об актерском творчестве. В немом кинематографе оно было представлено весьма ярко. Мы знаем образцы великолепного исполнения артистов МХАТ и других крупнейших русских реалистических теат-

ров, а также артистов, воспитанных в самой советской кинематографии, в школах Л. Кулешова (Барнет, Хохлова, Фогель, Пудовкин и др.) и Г. Козинцева и Л. Трауберга (Жеймо, Кузьмина, Магарилл, Герасимов, Костричкин, Соболевский и др.). Приведенные нами имена упомянуты в «Очерке», но ни творчество этих актеров, ни сама проблема актерского мастерства не проанализированы.

Книга М. Алейникова, являющаяся, в сущности говоря, мемуарами, построена как антитеза работе Лебедева. Если Лебедев подымает на щит кинематографических новаторов двадцатых годов, не отделяя ценное и новое, что они несли в своих работах, от чужеродного и реакционного, что часто мешало им создавать подлинно народные произведения, то Алейников превратил свою книгу в апологию «традиционалистов» (воспользуемся этим неверным термином, ибо он имеет совершенно определенный смысл в применении к материалу обеих книг). Алейников (а вместе с тем и автор этой статьи, редактировавший его книгу) совершил две существенные ошибки. Во-первых, частичное и неполное использование опыта МХАТ он принял за последовательное перенесение принципов Станиславского в кинематограф и, во-вторых, он не увидел того принципиально нового, что появилось в творчестве МХАТ в годы советской власти со спектаклем «Бронепоезд 14-69» и сделало МХАТ выразителем лучших советских театральных традиций.

Для советской кинематографии ценен и важен не опыт МХАТ «вообще», как это кажется Алейникову, не просто утверждение примата драматургии и ее воплощения в актерском творчестве, а опыт МХАТ, **обогащенный новым революционным пониманием задач искусства.** Признавая все мастерство исполнения В. И. Качаловым роли губернатора в «Белом орле», мы не можем сказать, что эта единственная кинематографическая роль великого артиста обогатила кинематограф. Качалов оказал влияние на киноискусство, но не участием в этом сомнительном по своему идейному содержанию фильме. Нет, влияние Качалова шло непосредственно из его театрального опыта революционных лет, шло от таких его достижений, как образы Вершинина в «Бронепоезде» и Захара Бардина во «Врагах».

Примерно то же можно сказать и о творчестве другого корифея МХАТ И. М. Москвина. Великолепное творчество Москвина в таких ролях, как Поликей в «Поликушке» и Симеон Вырин в «Коллежском регистраторе», едва ли помогло развитию советского киноискусства. Эти образы маленьких и несчастных людей вызывали жалость к обездоленным, но не ненависть к погубившему их общественному строю. Идейно созревшее искусство Москвина последнего периода дало нам образцы подлинно революционного творчества в новой трактовке образа Луки («На дне»), Хлынова («Горячее сердце»), чиновника Червякова в «Смерти чиновника» (фильм «Чины и люди»). Алейников заблуждается, представляя себе Художественный театр и лучших его мастеров неизменными на всем пути их творчества. Они росли и мужали вместе с ростом и возмужанием всего советского искусства. Юбилей МХАТ стал в нашей стране народным праздником именно потому, что этот передовой театр смог замечательно обогатить свое искусство при советской власти, посвятить свое творчество служению партийным, революционным задачам.

М. Алейников много говорит о борьбе МХАТ за современную тему и вместе с тем не замечает того, что меньше всего деятели МХАТ использовались немым кино в фильмах, посвященных современности, и больше всего—в экранизации классиков, выбираемых, кстати сказать, довольно случайно и вне связи с прямыми идейными и политическими запросами современного зрителя. Мы, разумеется, не предлагаем «осовременивание» классики, печальные образцы которого известны и в немом кинематографе, и в театре. Мы говорим об отборе тематически важных для советского зрителя произведений. Советским людям гораздо ближе и нужнее гневное осуждение мира Диких и Кабановых в «Грозе» или морально деградировавших дворянских последышей в «Господах Головлевых», чем скорбь о таких жертвах социальной несправедливости — Поликее и Симеоне Вырине. Вопросы тематического отбора в экранизации классики имеют первенствующую роль. Надо сказать, что экранизации, о которых говорит Алейников, тематически выбраны и интерпретированы не наилучшим образом.

Исключение составляет фильм «Мать». И не случайно, что в связи с обсуждением книг Лебедева и Алейникова об этом фильме говорилось больше всего. Сторонники «традиционалистической» ориентации видели в нем подтверждение своих взглядов на пути развития советского кино; представители «новаторского» кинематографа причисляли его к достижениям новаторского искусства. Самый факт этих споров вокруг «Матери» характерен: он доказывает искусственность и ограниченность позиции обеих спорящих сторон.

«Мать» не была победой ни «традиционалистического» направления, ни того «новаторского» кинематографа, в основе которого были самодовлеющие поиски новых выразительных средств кино. Не случайно, что формалисты упрекали в свое время Пудовкина в измене «новаторству». «Мать», впитав в себя все прогрессивное, что было в исканиях советских кинематографистов, вовсе не стала, как полагал Шкловский, «кентавром». Гений Горького помог Пудовкину и Зархи подняться над ограниченностью творческих поисков того времени. «Мать» была победой социалистического реализма, победой партийного понимания художественных задач, победой народности в нашем киноискусстве. И фильм этот, органически глубоко воплотивший созданные М. Горьким правдивые характеры передовых представителей нашего народа, потребовал нового, более глубокого освоения богатейшего опыта театра, носящего имя великого писателя, в сочетании с достижениями нашего агитационного киноискусства, представленного к тому времени «Стачкой» и «Броненосцем «Потемкиным».

Если же говорить о месте, которое занимает фильм «Мать» в нашем советском искусстве, то место это рядом с повестью Фадеева «Разгром», со спектаклями «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова в МХАТ и «Любовь Яровая» Тренева в Малом театре. «Мать» — это победа и утверждение принципа партийности в нашем киноискусстве.

Книги Лебедева и Алейникова очень различны. Различны и по своим задачам и по охвату материала, ибо одна из них является историческим исследованием, а другая, в сущности говоря, мемуарами; различны, или даже, вернее, противоположны и по творческим симпатиям их авторов. Но эти две столь разные книги обладают одним и тем же общим недостатком: в них сделано неверное допущение, будто пути развития советского кино определялись не только теми целями, которые поставили перед ним партия и весь советский народ, но и задачей овладения некими имманентными художественными средствами. Лебедев увидел эти имманентные специфические средства кино в монтаже, стилизации, организации с'емочного процесса и т. п., а Алейников—в системе МХАТ, которую он рассматривает как некую незыблемую, неизменную эстетическую категорию. Между тем и поиски новых выразительных средств кино, и обращение к опыту МХАТ могут быть правильно оценены только в свете тех больших идейных задач, которые стояли и стоят перед нашим киноискусством. Этого не поняли не только авторы книг, но и некоторые участники дискуссии, которые критиковали и Лебедева и Алейникова не с высоты больших требований, пред'являемых партией и народом к киноискусству, а с «кочки зрения» личных художественных симпатий и антипатий. Создание работ по истории кино, будь то исследование, охватывающее большой исторический материал, монография или даже мемуары, требует от их авторов умения подняться над суб'ективной точкой зрения, умения увидеть процесс развития советского киноискусства, как одно из проявлений общего процесса развития нашего социалистического государства. Принцип партийности, являющийся «важнейшим вкладом» (Жданов) В. И. Ленина в нашу эстетическую науку, должен стать основным принципом и самой молодой из искусствоведческих дисциплин — истории кино.

ВИДОВОЙ ФИЛЬМ

Г. ГРИГОРЬЕВ

После длительного перерыва возобновилось производство видовых фильмов. За сравнительно короткий срок создано около 40 лент, часть которых вошла в серию «Путешествия по СССР». Однако критика до сих пор не сочла себя обязанной серьезно откликнуться на эти картины, разобрать их достоинства и недостатки, наметить дальнейшие пути развития этого жанра.

Может быть, небольшие по об'ему и «легкие» по содержанию видовые фильмы не дают материала для теоретического обобщения и критики? Может быть, они вообще не нуждаются в теории, в искусствоведческом анализе?

Попытаемся вкратце ответить на эти вопросы.

Трудно себе представить такой советский видовой фильм, который не отражал бы процесса глубоких преобразований нашей Родины, ибо черты нового органически вошли в наш пейзаж.

«За тридцать лет советской власти коренным образом изменился географический облик нашего Отечества,—писали в 1947 году в своем обращении к товарищу Сталину участники 2-го Всесоюзного географического с'езда.—Возникли сотни новых городов, населенных пунктов и промышленных предприятий. Закипела жизнь в когда-то безлюдной тундре и глухой тайге, через заоблачные перевалы легли автомобильные дороги, в цветущие сады превратились многие пустыни, а на тысячах квардатных километров осушенных болот зеленеют луга и нивы. По указаниям и плану Правительства и Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков) советские люди не только берут от природы неисчислимые богатства, но и переделывают природу: создают на своей земле десятки новых озер, связывают сетью каналов моря и речные системы».

В этих словах показаны характерные прогрессивно-развивающиеся черты географии СССР, в которой советские видовые фильмы черпают свое содержание.

Между видовыми фильмами русской дореволюционной и советской кинематографии—целая пропасть. Сама действительность, сами особенности типичного современного пейзажа подсказывают новый характер видовых фильмов. Если прежде они по самой природе своей были пассивно-созерцательными, то теперь в их содержание, как важнейшая его составная часть, входит активная, преобразующая лицо земли роль советского человека.

К чему приводит забвение этого положения, красноречиво свидетельствует провал картины о Хибинской земле, поставленной в Ленинградской студии научно-популярных фильмов. Постановщик В. Азаров искал «поэтический» материал в суровом, безлюдном пейзаже, отвечающем старому, дореволюционному представлению о Заполярье. Он не мог, конечно, умолчать о проникновении советского человека в Хибины, но сделал это бездушно, поверхностно, бесцветно. Можно было сделать превосходный, полный поэзии и романтики созидания, фильм о прежде диком крае, превращенном советскими людьми в передовой индустриальный край. На этом примере можно было показать огромную прогрессивную роль советского строя, советской культуры. Получился бы поучительный и впечатляющий фильм. В. Азаров не сделал этого и потерпел крах.

Роль советского человека в преобразовании географического облика нашей Родины требует от художника (сценариста, режиссера, оператора) принципиалью нового подхода к пейзажу. Изменилось само понятие красивого вида. Горький писал: «то, что делается человеческим трудом в нашей стране сейчас,—это же совершенно фантастично, сказочно».

Понимая это важнейшее положение, лежащее в основе советского видового фильма, некоторые кинематографисты, однако, недооценивают, насколько важно найти совершенное художественное выражение нового пейзажа. Примером этого может служить видовой фильм «Колхида», поставленный Московской студией научно-популярных фильмов. Постановщик Л. Альцев, проследил за теми изменениями, которые внесены сталинскими пятилетками в места, издавна славившиеся густыми субтропическими лесами, гиблым климатом и скрытыми среди болот и туманов, неизведанными природными богатствами. В фильме есть удачные места; хорошо показано, например, как по пояс в воде бредут по колхидским болотам пионеры преобразования края.

И все-таки фильм сделан неинтересно. Режиссер чисто формально решал поставленную перед ним задачу. Преобразование Колхиды показано неярко и невпечатляюще. Если сравнить фильм с произведениями советских писателей, посвященными Колхиде, он покажется убогим, сухим, лишенным красок. Содержание его вкратце отвечает на все основные вопросы, но только формально, схематично. Надо показать осушение болот, и даются 2—3 кадра: работа землечерпалки, вид готовой канавы и т. п. Но какие это кадры! Без взаимной связи друг с другом, без эмоциональной окраски, без поэзии. Эти кадры только фотография—натуралистическая и равнодушная.

О том, какой художественной силы может достигнуть пейзаж, позволяют судить видовые эпизоды, включенные в художественный фильм «Сказание о земле Сибирской». Эти пейзажи заставляют нас вспомнить замечательные слова, сказанные еще Добролюбовым: «Художник дополняет отрывочность схваченного им момента своим творческим чувством, обобщает в душе своей частные явления, создает одно стройное целое из разрозненных черт, находит живую связь и последовательность в бессвязных, по-видимому, явлениях, сливает и перерабатывает с общностью своего мировоззрения разнообразные противоречивые стороны живой действительности».

Именно так слиты воедино и глубоко, реалистически осмыслены отдельные наблюдения над сибирскими пейзажами в фильме «Сказание о земле Сибирской». Иван Пырьев и работавшие в содружестве с ним оператор и сценаристы подняли значение и смысл видовых эпизодов на большую высоту. Сибирские пейзажи, переданные с большим художественным мастерством, эмоционально, непосредственно затрагивают чувства зрителя, пробуждают любовь к замечательному краю и, тем самым, помогают раскрыть патриотическую идею фильма.

Вероятно, кинематографистам, создающим видовые фильмы, не понравится, что в качестве положительного примера совершенства художественной выразительности мы привели эпизоды из художественного фильма. Но что же делать, если в видовых фильмах еще не созданы столь же активные по мысли и яркие по художественному воплощению образцы...

Если показ результатов человеческого труда входит в современный пейзаж, как неотъемлемая и главная его часть, то возникает вопрос: должен ли быть показан в видовом фильме и сам советский человек? Вопрос этот отнюдь не является праздным. В наших ранних видовых фильмах человек появлялся как случайная и ненужная деталь. А при просмотре, например, фильма «Ноябрь в Сухуми» складывалось впечатление, что постановщик В. Шнейдеров сознательно изгоняет показ человека из своего фильма.

Впоследствии эта грубейшая ошибка была исправлена, и более поздние видовые фильмы уже свободны от такого «принципиального» пренебрежения показом человека. И все же показ советского человека еще не нашел своего места в видовых фильмах.

В этом можно убедиться на примере картины «В устье Дуная», поставленной Киевской студией учебных фильмов. В картине немало хороших, со вкусом и любовно снятых кадров. Нельзя сказать, что режиссер С. Шульман и оператор Г. Ефремов не думали о показе человека. В фильме изображены советские люди, вернувшиеся на дунайский берег после победы в Великой Отечественной войне.

Но вот перед нами кадры, показывающие одного из знатных людей этого края,—человека, который совсем недавно был безвестным и бесправным, а теперь за свои заслуги перед народом, за трудовые подвиги избран депутатом Верховного Совета СССР. И мы испытываем разочарование: авторы фильма даже не указали фамилии героя, они не сумели дать портрета этого паверняка интересного, содержательного человека. Почему же их постигла неудача?

Все дело в том, что эти кадры непродуманы, не пронизаны мыслью, идеей. Они фотографичны. Постановщик подошел к своей задаче, как старательный и добросовестный ремесленник, и только. Он не смог об'единить единой мыслью весь фильм, а сценарий не дал ему в руки необходимого приема, сюжетного стержня. И фильм рассыпался на отдельные кадры, которые можно перетасовывать, как колоду игральных карт. Среди этих кадров затерялся и портрет передового советского человека—одного из строителей края.

Примером более удачного показа человека может служить фильм «Белое пятно ледника Сагран». Его оператор Р. Зенякин—участник высокогорной тяньшанской экспедиции на этот ледник. Фильм, смонтированный режиссером В. Шнейдеровым, показывает восхождение экспедиции и попутно сообщает зрителю ценные географические сведения. Мы видим советских людей, преодолевающих большие трудности. Головокружительные обрывы и трещины неизведанного пути, слепящая белизна снега—все это показано в фильме в прямой связи с людьми, спокойно и уверенно берущими с боя одну позицию за другой. Прекрасное знание материала, ловкость и бесстрашие подлинного альпиниста—эти качества помогли оператору с большой выразительностью показать замечательные горные пейзажи и людей, бесстрашно идущих вперед.

Элементы такого же активного показа человека мы находим в фильмах сценариста Л. Барна и режиссера В. Шределя «Остров Ионы», «Полуостров Таймыр», а также в фильмах «Ангара», «Край причудливых скал». Однако это только элементы. Зритель еще ждет полноценного показа человека в видовом фильме.

Видовой фильм изображает человека с позиций научно-географических, он отбирает для показа все то, что характеризует ту или иную местность с географической точки зрения. В этом его познавательно-воспитательное назначение. Он расширяет кругозор зрителей, сообщает им много научных сведений о географическом облике нашей Родины, при чем дает эти сведения и в виде пейзажей, и в виде сопроводительного текста. Задачи показа современного преобразования географии СССР вызывают настойчивую необходимость «вписать» в пейзаж советского человека—творца преобразований, каких не видывал мир. Это соответствует самому существу современной передовой географической науки: ведь в основе ее лежит такое изучение земли, которое может помочь дальнейшему покорению и преобразованию природы в интересах человечества. Это соответствует тем высоким целям, которым подчинены у нас все виды кинематографического творчества, соответствует политике большевистской партии: ведь краеугольным камнем этой политики является неуклонное воспитание советских людей в духе активности, бодрости, уменья преодолевать любые препятствия на пути к коммунизму. Человек является важнейшим героем в советском видовом фильме. И не культурнически-просветительный, пассивно-созерцательный показ человека нужен нам, а показ активный, связанный с пейзажем, поднятый до уровня большого обобщения, убеждающий в созидательной мощи нашего человека и раскрывающий его подлинно-неисчерпаемые силы.

Советский патриотизм порождает повышенный интерес к познанию Родины. Отсюда—интерес народа к видовым фильмам. Отсюда же и повышенная требовательность к ним. Они должны наглядно показывать огромную прогрессивную роль советской культуры. Индустриальный пейзаж, говорящий об огромном размахе строительства, не нарушает красоты чудесной природы нашей Родины.

В видовом фильме «Караганда» (реж. М. Капчинский) показ необ'ятной степи сменяется новыми кадрами: ночь, и вот среди мрака возникает сказочное зрелище — огни, море электрических огней... Это Караганда — индустриальный, культурный центр в степи.

В фильме «Московская вода» (реж. В. Попова) прозаический, казалось бы, рассказ о том, как город снабжается водой, превратился в поэтический очерк. Гигантские технические сооружения московского водопровода так красиво «вписаны» в природу Подмосковья, что фильм доставляет подлинное эстетическое наслажденье.

Фильм «Теплое озеро» В. Тихонова показывает высокогорное озеро Иссык-Куль. Горы и огромная каменная чаша, в которой покоится озеро, переданы очень выразительно. Горные пейзажи и виды озера сменяют друг друга, и нас охватывает желание увидеть людей и следы их деятельности. И вот они возникают! Мы убеждаемся, что даже в этом отдаленном горном уголке советские люди ведут большую созидательную работу.

Количество таких примеров можно увеличить, но достаточно и этих. Жизнь советской Родины представляет работникам видового кино неисчерпаемые возможности. Они решают и должны решить до конца важнейшую эстетическую задачу, они могут и должны создать новые пейзажи исключительной живописности.

Не ясно ли, что видовой фильм и люди, работающие над ним, нуждаются не в «благосклонности», а в полноценной, серьезной критике, в теоретическом, искусствоведческом обобщении проводимой ими работы.

УЧИТЬСЯ У ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ

Ю. ЖЕЛЯБУЖСКИЙ

Опыт с'емки цветных картин о творчестве великих русских живописцев — Венецианова, Репина, Сурикова, позволяет признать, что современный уровень техники цветной кинос'емки на многослойной пленке дает возможность достаточно точно воспроизводить колористическое богатство произведений мастеров живописи, а также поднимает несколько новых проблем, требующих разрешения.

Одна из них — проблема грима в цветном кинофильме.

Казалось бы, какое отношение могут иметь фильмы, воспроизводящие полотна великих художников и их учеников, к вопросу о принципах гримировки живых актеров?

Вероятно одним из самых ярких впечатлений при просмотре фильмов о великих русских живописцах было впечатление от портретов и вообще от лиц персонажей картин, воспроизведенных на экране. Даже там, где благодаря крупному плану начинает проступать живописная фактура портрета, лица эти кажутся удивительно живыми, реальными, выразительными, более живыми и выразительными, чем реально действующие живые актеры, даже в лучших наших цветных игровых кинокартинах.

Чему же приписать этот эффект?

Конечно, в первую очередь, тому, что на экране были воспроизведены полотна гениальных художников, создавших образы изумительной правдивости, выразительности, глубины и силы, отражающие характеры и судьбы людей, а не только их внешний облик.

Но не одним этим об'ясняется жизненность живописных образов этих мастеров. Мне думается, что дело тут также и в тончайшей передаче цветности и фактуры.

Художники-живописцы прекрасно знают, что кожа у людей имеет различный цвет в различных местах тела и особенно лица человека. Они знают, что не только «на щеках пылает алый цвет», что не только у пьяниц и у деда Мороза бывает багровый нос. Они знают, что цвет лица меняется в зависимости от состояния человека, что кожа на кончике носа иного оттенка, чем на его крыльях, что и волосы не всюду одного цвета. Они знают множество других особенностей фактуры и цветности и превосходно умеют передавать эти тончайшие нюансы на полотне.

В образе Канина (передового бурлака) у Репина нас поражают не только полные глубокой мысли и тоски глаза человека, превращенного во вьючное животное, но и непередаваемая словами теплота тона его об. ветренной, загорелой кожи. Вспоминая о том, как он работал над этим образом, Репин писал: «Я иду рядом, и все больше и больше нравится он мне. Я до страсти влюбляюсь в каждую черту его характера, в каждый оттенок его кожи и посконной рубахи. Какая теплота в этом колорите!». И мы видим, чувствуем и на полотне, и на экране эту теплоту колорита. Мы чувствуем страстную влюбленность художника в создаваемый образ. Мы понимаем, что образ приобрел свою выразительную силу именно благодаря углубленной, длительной работе художника. Известно, что Репин приступил к созданию картины после огромной работы по изучению и собиранию материалов, после пристального всматривания и вживания в свою натуру, только после глубокого продумывания темы. При этом он не растерял ни капли того горячего чувства, которое родило в нем первое впечатление, когда он увидел пробирающуюся среди нарядной толпы дачников на пристани в Усть-Ижоре, как бы рассекавшую ее, серобурую кучку бурлаков, тянущих баржу. Можно вспомнить также, что над картиной «Запорожцы» Репин работал тринадцать лет, тщательно изучая эпоху и быт легендарных воинов, пристально всматриваясь в их потомков.

Столь же напряженно изучал и вживался в создаваемые им образы могучий Суриков.

И, конечно, не только благодаря живописному таланту, но и благодаря глубокому и любовному ощущению русской натуры удалось Венецианову с поразительным совершенством передать не только образы-характеры русских красавиц («Гадание»), но и тот изумительный цвет лица, который наш народ называет «кровь с молоком», ту необычайную нежность, бархатистость кожи, которая свойственна только молодым цветущим лицам девушек и здоровых детей. Каждый миллиметр полотна Венецианова имеет свой оттенок, и притом такой оттенок, который единственно возможен, единственно типичен именно для данного образа. Ведь, обратившись к другому замечательному полотну того же художника, к его «Старухе с клюкой», мы видим совершенно иной цвет лица, совершенно иные оттенки и сочетания.

А посеревшее от страха и гнева лицо старого стрельца на знаменитой картине Сурикова «Утро стрелецкой казни», — разве этот тон не столь же точно передает состояние персонажа, как и мимика, и выражение лица и глаз?

Да, великие художники достигали силы и жизненности углубленной, пристальной работой над создаваемыми ими образами. Искусство передачи внутреннего содержания образа, характеров людей они сочетали с мастерским владением кистью и красками. Благодаря многовековому опыту и культуре живописи они научились создавать те, в глубоком понимании этого слова, портреты, которые и переснятые на пленку производят могучее жизненно правдивое впечатление.

А как работают кинематографические гримеры?

Безусловно, у нас есть настоящие мастера этого сложного и тонкого искусства. Достаточно назвать имена Анджана, Ермолова, Яковлева. Но можно ли сказать, что работы даже этих лучших из лучших мастеров грима близки к совершенству?

Начать с того, что у нас обычно задумывает и делает эскиз грима один человек — художник фильма, а выполняет другой. Самый эскиз грима делается чаще всего сугубо «эскизно», не только в смысле точности передачи внешности персонажа, но и в смысле точности и глубины содержания образа. Характер действующего лица на таком эскизе только слегка намечен, но не выявлен. Часто эскиз делается еще до того, как найден исполнитель роли, а позже выясняется, что придавать актеру задуманную художником внешность вообще невозможно. При разработке эскиза художники чаще всего совсем забывают о фактурности, считая, что «это уже дело гримера».

Гример, получив такой эскиз, точнее, набросок грима, приглядывается к актеру, снимает с него мерку для парика и наклеек, подчитывает сценарий и в течение одного—двух часов уже начисто «дорабатывает» грим. После такой, в целом весьма поверхностной работы, производится пробная с'емка, и грим считается окончательно утвержденным.

Недостаточно требовательны к гриму и большинство режиссеров и операторов.

Но основная причина неудовлетворительности грима в цветном фильме заложена в неправильном методе самой гримировки. Некоторые успехи, достигнутые экспериментальной работой над гримами при с'емках «Каменного цветка», «Сказания о земле Сибирской» и «Мичурина» еще далеки от окончательного решения задачи; это только первые робкие шаги в этом отношении. А по существу, как и в монохромном кино, вся работа гримера сводится к видоизменению только формы лица актера.

Сперва накладывается общий, ровный и безжизненный «телесный» тон. Затем коричневатыми и синеватыми красками, в той или иной пропорции смешанными с белилами, высветляют те места, которые должны выступать, казаться более выпуклыми, и притемняют те, которые должны отступать. Наконец, накладывают «румянец», все запудривают, чтобы убрать блеск, и грим готов. Одним словом, гримом моделируется лицо, ему придается та форма, которая желательна, и только. Получается своеобразный «гризайль»—особый вид декоративной живописи, когда при помощи различных яркостей одного и того же, чаще всего — серого или коричневого тона, иллюзорно воспроизводят на плоскости барельефы, лепные украшения стен и потолка.

Еще хуже, когда художник и гример вовсе отказываются от трансформации лица, от его моделировки, всецело предоставляя решать эту задачу оператору.

Новость гримерной техники — еще неосвоенный нами пластический грим из губчатой резины не улучшает положения, так как он тоже меняет только форму лица. О цвете, как элементе живописном, а тем более об элементе, характеризующем действующее лицо, о тех тончайших оттенках и валерах, которые мы видим в живописи, нет и помина. Все разнообразие сводится к применению либо «загарного», либо «характерного», либо просто «телесного» тона — для мужских лиц. У всех молодых женщин мы видим на экране один и тот же фарфорово розовый, «нежный» цвет лица, который операторы невежливо называют между собой просто «поросячьим». Даже такая небольшая «вольность», как более светлый, молочный тон кожи, который осмелился положить гример на лицо Васильевой в «Сказании о земле Сибирской», рядом со стандартным «телесно-розовым» (совсем как трико у балерины) тоном, который тот же гример положил на лицо Ладыниной, — показалась нам необычайно смелой. И если принять во внимание обычное желание огромного большинства гримеров, актеров, а отчасти и режиссеров — сделать персонажи возможно более «красивыми», что часто ведет к уничтожению всяких индивидуальных черт, присущих лицу актера, и к своеобразной «плессировке» или точнее «ретуши», — то результат становится понятным: вместо живых, человеческих лиц на экране фигурируют кукольно-миловидные женские «головки», или штампованные «характерные гримы» мужчин.

Поэтому даже тогда, когда актер создает реалистический образ, внешность его в цветном фильме оказывается менее выразительной, менее жизненной, чем «мертвые», внешне статичные, но полные внутренней динамики и убедительности портреты великих мастеров живописи.

В фильме «Сказание о земле Сибирской» есть очень характерный момент: герой фильма выступает на эстраде с чтением своей оратории, аппарат быстро от'езжает от него, и постепенно в поле зрения входят сперва оркестр и дирижер, а затем, снятая со спины, аплодирующая публика. И вот глаз зрителя, уже привыкшего за время демонстрации картины к однотонным, условным, «телесным» или «загарным» лицам персонажей, неотразимо привлекает своей необычайной жизненностью чья-то незагримированная лысина — в одном месте чуть розовая, в другом бледная. Мне думается, этот незначительный случай должен побудить задуматься о многом.

Характерен и другой случай. В одном из сюжетов киножурнала «Наука и техника» был снят известный академик, на лицо которого, «для того, чтобы он лучше получился на экране», наложили «настоящий американский телесный тон». В результате вместо русского ученого на экране получилось какое-то подобие краснокожего индейца. А в другом сюжете того же журнала без всякого грима был крупно снят один из старых художников-палешан. И всех поражала жизненность этого кинопортрета, несмотря на несколько назойливо выпиравшие натуралистические подробности — склеротические, лиловатые сосуды кожи носа, ясно выделявшиеся на крупном плане.

Этими примерами я отнюдь не отрицаю необходимость грима в цветном кино, как отрицали на первых порах некоторые маловеры. Грим, как средство трансформации лица актера, средство создания желаемого образа, безусловно, необходим. Но он должен стать совершеннее, выразительнее и правдивее. Надо решительно отказаться от тех методов работы над образом, от тех приемов гримировки, которые остались нам в наследство от ахроматического кино. Надо не только углубленно, тщательно и страстно работать над образом, чтобы он наиболее выразительно выявлял характер персонажа, роль которого исполняет актер, — это, конечно, главное, — но надо также помнить о фактуре, о живописности грима, о необходимости получения тех мельчайших оттенков и деталей цвета, которые и придают такую жизненность образам, созданным великими живописцами. Одним словом, надо делать не только об'емный, но и живописно-фактурный грим. Если при возникновении ахроматического кино пришлось отказаться от старого, театрального грима и выработать новую, более тонкую и совершенную методику киногримировки, то и теперь повышенные требования к киноискусству, в частности тот важнейший факт, что кинематограф на наших глазах становится цветным, становится колоритным, заставляют нас в корне изменить систему гримировки.

Художников-гримеров, могущих справиться с новыми задачами, надо воспитывать. Нам кажется, необходимо повысить внимание к проблемам грима на художественном факультете ВГИК.

Творческий пример великих мастеров живописи должен быть тщательно изучен кинематографическими художниками.

ЛЕТОПИСЬ ГЕРОИЧЕСКИХ ДНЕЙ

И. КОПАЛИН

«Пройдут тяжелые времена войны. Враг будет уничтожен. Кровавые банды гитлеровских мерзавцев будут сметены с лица земли, и на развалинах, еще хранящих терпкий запах гари и крови, мы начнем строить новые города, села, разбивать цветущие скверы, заливать асфальтом глубокие воронки от снарядов и авиабомб, выкорчевывать из пахотной земли обугленную ржавую сталь сгоревших немецких танков... Тогда извлекут из стальных несгораемых сейфов рулоны кинопленки, сотни километров ленты — бесценной летописи великих наших дней, которую мы сейчас называем простым словом — кинохроника. И притихнет погруженный в темноту зал...» — так писала «Правда» о советской кинохронике в дни войны (11 июля 1942 г.).

Мужественным советским киножурналистам — операторам хроники — посвящена книга В. Смирнова «Документальные фильмы о Великой Отечественной войне».

Страницу за страницей листаешь эту книгу, и перед глазами проходит весь грандиозный путь войны, воскрешается образ фронтового кинооператора — скромного человека в серой шинели, человека с горячим сердцем, сильного, храброго и до конца преданного своему долгу.

От первых схваток с вероломно напавшим врагом, через торжество первой победы под Москвой, через Сталинград и Орел, по большому и тяжелому пути борьбы и побед прошла наша героическая Советская Армия, закончив войну в логове фашистского зверя — в Берлине. И вместе с армией этот тяжелый путь прошли советские кинооператоры.

Немало написано в дни войны о наших замечательных фронтовых кинооператорах, немало сказано об их бесстрашной работе в условиях фронта. И все же эти материалы, статьи, рецензии, систематизированные в книге В. Смирнова, читаются как-то по-новому.

Автор книги не только внимательно и кропотливо собрал отзывы советской прессы о документальных фильмах, вышедших в дни войны, но, — что самое ценное, он привел интереснейшие рассказы операторов об их работе на фронте, выписки из дневников, записей, монтажных листов. И эти материалы помогают нам понять и ощутить и атмосферу, в которой писались эти документы, и моральный облик товарищей, работавших на фронте.

Читая книгу В. Смирнова, я вспомнил, как во время наступления англичан и американцев во Франции в Москву прилетел американский режиссер Литвак с первой партией заснятого материала о вторжении союзников на побережье Франции. Он говорил о специальных приспособлениях на десантных баржах для укрытия операторов, о том, что на фронте, протяжением в 50 километров, работают 200 кинооператоров и т. д. Мы смотрели весьма заурядные с'емки американцев и думали о наших 150 операторах, которые работают на фронте протяжением в несколько тысяч километров...

Мы не готовились к фронтовым с'емкам два с половиной года, как готовились американцы и англичане в ожидании открытия второго фронта. Нам некогда было строить специальные приспособления для укрытия операторов. Но моральные качества советских киноработников помогли преодолеть все трудности и испытания в гуще боев, в обычных условиях фронта.

Книга В. Смирнова полна эпизодов, рисующих высокие качества советских киножурналистов: боевые вылеты Р. Кармена на бомбардировщике в тыл врага, прыжок с парашютом операторов Ешурина и Муромцева к югославским партизанам, работа операторов в партизанских отрядах Украины и Белоруссии, с'емки в осажденном Ленинграде, Севастополь, Сталинград...

Со страниц книги встают светлые героические образы: Володя Сущинский, павший в боях за Бреслау, Николай Быков, заснявший похороны своего друга и сам погибший через несколько дней в том же Бреслау, Стояновский, погибший в боях за Вену, Маша Сухова, погибшая на боевом посту во время с'емок у партизан Белоруссии, и многие, многие, чьи имена золотом вписаны в историю советского кино.

Известно, что только в нашей стране документальный кинематограф создан и развивается, как своеобразная отрасль большого киноискусства. Рожденное Великой Октябрьской социалистической революцией, искусство документальной кинематографии сразу отказалось от традиций дореволюционной кинохроники. Оно искало и создавало свои законы организации материала, свои законы монтажа, свои особые формы построения фильмов, а, самое главное,—вырабатывало свой взгляд на события, факты, жизненные явления, свое отношение к снимаемому материалу.

В советской кинематографии в течение ряда лет воспитывался и совершенствовался большой отряд работников документального кинематографа, любящих свое искусство и понимающих его огромное значение, до конца преданных своему долгу перед Родиной.

Вот почему в грозные дни войны этот отряд не только с честью справился с возложенной на него задачей, но и продемонстрировал дальнейший расцвет искусства советского документального кино.

В. Смирнов не пытается сам давать оценок фильмам, он только цитирует оценки советской прессы, выражающей мнение многомиллионного зрителя. И когда читаешь отзывы нашей прессы, высказывания зрителей, справки об успехах наших документальных фильмов за рубежом, — невольно проникаешься чувством гордости за советскую документальную кинематографию, за большой коллектив киноработников, воспитанных великой партией Ленина—Сталина.

Книга В. Смирнова должна быть рекомендована студентам ВГИК и других учебных заведений кинематографии. Почему-то в темах дипломников-киноведов ВГИК нет темы фронтового кинооператора; никто еще не занялся обобщением опыта работы кинематографии в дни войны. И первая книга В. Смирнова, систематизирующая материалы этой большой темы, — значительная заслуга автора перед советским документальным кино.

Конечно, хотелось бы иметь в этой книге еще больше живых рассказов и воспоминаний операторов и режиссеров — непосредственных участников войны, хотелось бы видеть и больше иллюстраций к тексту. Досадно, что в книге нет даже фотографий операторов, героически павших на боевом посту и посмертно удостоенных звания лауреатов Сталинской премии: В. Сущинского, М. Суховой, Н. Быкова, В. Муромцева, Б. Пумпянского, С. Стояновского, А. Эльберта и других.

Непонятно также, почему автор дал книге такое сухое название — «справочник», когда эта работа выходит далеко за рамки справочной литературы.

Но все это не умаляет значения большой и полезной работы В. Смирнова.

В. Смирнов. «Документальные фильмы о Великой Отечественной войне». Госкиноиздат. 1948 г.

За рубежом

ЧЕМ ТОРГУЕТ ГОЛЛИВУД В ЕВРОПЕ

Г. АВЕНАРИУС

План Маршалла обеспечил американскому кинематографу свободный доступ на кинорынки стран Западной Европы.

Политика «открытых дверей» и так называемых равных возможностей, диктаторской регулировки цен и «односторонней» торговли привела к закабалению национальной кинематографии в каждой из маршаллизованных стран, к созданию искусственных противоречий между производством и прокатом.

Хозяева современного Голливуда Эрик Джонсон и Джозеф Бирнс не останавливаются для осуществления своих целей ни перед какими средствами: принудительный прокат залежавшихся довоенных «боевиков», демпинг, кабальные договоры, введение всевозможных ограничений для проката неамериканских фильмов, создание смешанных американско-европейских фирм и предприятий, контролируемых американцами,—таков далеко не полный перечень их приемов.

Сотни и тысячи голливудских фильмов используются не только для экономического закабаления кинорынков соответствующих стран; эти фильмы являются также средством идейной экспансии, орудием реакционно - шовинистической, агрессивной политики США. Под видом невинного развлечения они отравляют сознание зрителя идеализмом, мистикой, человеконенавистничеством и звериной ненавистью к демократии и социализму.

Ассортимент американских фильмов, при помощи которых осуществляется идейно-политическая интервенция в страны Западной Европы, не очень разнообразен. Достаточно разобрать основные «модели» и «марки» этих фильмов, чтобы составить представление, какими духовными ценностями снабжают своих клиентов голливудские специалисты по «торговле со взломом».

Наиболее распространенным стандартом американского «развлекательного» фильма, как известно, является фильм о Далеком Западе — «вестерн» или, как его привыкли у нас называть, «ковбойский» фильм.

Бывали годы, когда до 30% всех выпускаемых Голливудом фильмов составляли «вестерны» всех мастей. К их созданию причастны самые известные режиссеры — Джон Форд, Уильям Уайлер, Фрэнк Борзедж, Джек Конвей.

«Вестерны» не случайно издавна считались специфически американским ходовым товаром. Дело в том, что «вестерны» — это фильмы из истории США, а история США есть история непрерывной экспансии на Запад, хищнического захвата «свободных» земель, бесчеловечного истребления коренного населения Америки — индейцев. Не приключения отважных пастухов — «ковбоев» рассказывают «вестерны», а историю колониальной экспансии американского капитализма. Этот своеобразный, типично американский вид колониального фильма беспардонно героизирует конквистадоров и захватчиков, творит легенды о «лучших людях Америки», пролагателях путей на Запад.

Наряду с полулегендарным «кожаным чулком» Даниэлем Буном, в «вестернах» прославляются якобы замученный индейцами колонизатор полковник Кастэр, неутомимый истребитель индейцев «дикий Билль Хиккок» и другие не менее темные личности.

Сочинители бесчисленных «вестернов» не скупятся на черные краски, рисуя индейцев пьяницами, бандитами, исконными врагами белого человека. Индейский вождь Джеронимо, десятки лет своей жизни отдавший борьбе с захватчиками и колонизаторами, выводится как кровожадный охотник за скальпами.

Походы на Запад изображаются как некие «крестовые походы». В нашумевших фильмах «Крытый фургон», «Страна диких лошадей», «Великая тропа» участники походов представлены «мучениками идеи», «страстотерпцами». Всевозможные препятствия, встречающиеся на пути крытых фургонов и караванов, описываются как «бремя белого человека», как испытания твердости духа и используются для прославления колонизаторов.

«Вестерны», наравне с другими стандартными американскими фильмами, приспособлены не только к утверждению принципов расовой дискриминации и колониальной экспансии — они одновременно служат целям распространения религиозно - мистических идей и предрассудков. Фильм «Одному небу известно» (1948) разнообразит привычную для зрителя атмосферу Далекого Запада фигурой архангела Михаила (Майкла), посланного из небесной канцелярии чинить расправу среди ковбоев.

Правдивая информация о Далеком Западе, данная в романе писателя демократа Говарда Фаста «Последняя граница», доходит до экрана в подслащенном, искаженном, двусмысленном виде. Весной 1948 года один из лучших в прошлом режиссеров Голливуда Джон Форд закончил фильм «Форт Апач» по теме, очень близкой к роману Фаста. Но вместо того, чтобы поставить правдивый фильм про индейцев. Форд по его собственным словам, стремился лишь «как можно меньше гадить демократии».

Семидесятые годы прошлого столетия. Индейская резервация на юго-западе США. Тупой американский солдафон—полковник, обожающий свою дочь, мечтает об орденах и генеральском чине. Путем провокации и обмана полковник возвращает на территорию США племя апачей, бежавших в Мексику.

Злополучных переселенцев ожидают засевшие в засаде солдаты. Полковник собирается уничтожить индейцев и выдать расстрел безоружных за «героическое усмирение восставших». План полковника не удается — он сам попадает в засаду, организованную предусмотрительными апачами, заподозрившими пре-

дательство. Индейцы убивают полковника и всех его подчиненных.

Не ищите в фильме столь ярко выраженных Фастом симпатий к загнанным в резервации индейцам. По существу фильм посвящен демонстрации зверств «дикарей»—апачей. Для большей «убедительности» эти зверства показаны так, как их видит юная дочь полковника — мисс Филадельфия, которую играет недавний вундеркинд Ширли Темпл. Очевидно, что наивная мисс видит только то, что услужливо предлагают ее вниманию империалистические хозяева постановщиков фильма. «ФортАпач»— закономерный продукт американской, «трумэновской» кинематографии.

Наряду с приключенческими фильмами, Голливуд заводняет маршаллизованные страны фильмами психологическими.

Голливудские деятели долгое время кичились некоей своеобразной «исключительностью» развития американского киноискусства. Гордо противопоставляя себя вырождающемуся кинематографу Западной Европы, они благодушествовали под лозунгом «у нас этого никогда не будет».

Зловещие признаки вырождения и декаданса появились в американском кинематографе очень давно, еще в годы немого кино. Сначала это были своеобразные анахронизмы: вычурно - экспрессионистические детали «Нищего в седле фортуны» Крюзе (1925) и формалистические короткометражки Роберта Флори (1927), поставленные в подражание французскому Авангарду. Позднее на экран была перенесена сюрреалистическая абракадабра комических буффонад бр. Маркс, выступивших в ряде фильмов под заумными названиями «Звероподобное печенье», «Лошадиные перья» и т. д. Промелькнула непонятая публикой картина режиссера Фейоса «Последний момент», где сюжетная ситуация «Приключения на мосту через Совиный ручей» Амброза Бирса была режиссерски разрешена по канонам «монтажного кинематографа», расцвечена всеми красками импрессионистического искусства оператора. Скупленные голливудскими фирмами оптом и в розницу, европейские режиссеры и операторы (в первую очередь Пауль Лени и Фридрих Мурнау) принесли с собой рафинированные методы литературно-театрального и кинематографического декаданса. Ростки декадентских течений быстро принялись — голливудская почва оказалась для них вполне благоприятной. Культура изысканной эстетизированной детали, подмена факта намеком на факт, явления — его отражением, были широко использованы в первые годы развития звукового кино в бесчисленных «драмах настроений», гиньольных и мистических фильмах.

Драматургическая техника американского сценария, во многом заимствованная у французских драматургов Скриба, Сарду и их последователей, в значительной части заменяется новой. Появились тенденции психологизации образа, ухода в настроение и переживания героя. Опыт О'Нейля («Странная интерлюдия») был тотчас же освоен Голливудом. С экрана заговорило подсознательное «оно». Внутренние голоса в сознании героя начали разговаривать друг с другом. Среди действующих лиц появились духи и призраки. Критика отмечала, что это «своеобразная, чисто американская ирония». Позднее ирония исчезла, но призраки остались. Фильм «Человеческая комедия», претендовавший, судя по названию, на создание широкого полотна современных американских нравов в бальзаковском плане, сопровождался своеобразным конферансом «с того света».

— «Меня зовут Джо Маколей... Я уже два года как умер и только после смерти я понял, что конец это только начало...»

Спекуляция на суевериях, бытующих еще среди широких кругов американского населения, типична для голливудских фильмов. Сюжеты о вампирах и оборотнях — «людях-кошках», «людях-волках» бесконечно варьируются в американском кино, так же как и в американском театре и литературе. «Возвращение Питера Гримма» Беласко многократно экранизировалось в Голливуде. Подобно Питеру Гримму, герои многих фильмов, ничто же сумняшеся, возвращаются с того света, чтобы закончить свои земные дела...

Спиритуалистические тенденции голливудского киноискусства с каждым днем все укрепляются. После появления в годы войны фильмов «Привязанный к земле» и «Между двумя мирами» американская критика дружно заговорила о том, что спиритуализм — неотъемлемая принадлежность «надтреснутого» сознания военного времени. Война, как известно, окончилась, но трещина в сознании и спиритуализм сохранились.

В одном из фильмов 1947 года героиня наняла себе «дом с призраком». А в 1948 году в одном голливудском боевике дело дошло до того, что по путевке небесной канцелярии душа одного героя вернулась на землю и материализовалась исключительно для того, чтобы захватить с собой на небо... забытый портсигар.

Надо отдать справедливость американским сценаристам: «тот свет» создан по образу и подобию «этого». 28 лет тому назад Чаплин в фильме «Дитя» показал приснившийся голодному бродяге рай, в котором все было, как на земле, включая полисменов. Разница была лишь в том, что у всех обитателей рая на спине ангельских балахонов трепыхались крылышки. Тогда Чаплина критиковали за святотатство. Чаплин оправдывался тем, что это шутка, что «во сне может всякое присниться». Теперь небожители показываются всерьез, без балахонов и крылышек. Это уже никто не считает святотатством, никто за это не критикует.

Принципиальный уход от реалистических тенденций прошлого во многих фильмах мотивируется философски. Своеобразное философское истолкование задач и смысла жизни можно обнаружить в фильме Генри Поттера «Хорошо проведенное время» (1947) по одноименной пьесе Уильяма Саройяна, автора романа и сценария «Человеческая комедия» (1943). В «Хорошо проведенном времени» от автора выступает некто Джо, который, по отзывам остальных героев фильма, «больше всех думает и больше всех пьет». Кто такой Джо, до конца не об'яснено, но очевидно, что он проходимец, вор, а может быть и хуже. Джо проводит время в кабаке, принадлежащем его другу Нику. Смысл философии Джо, примерно, таков: 23½ часа в течение суток это пропащее, «мертвое» время, а не жизнь. Настоящая жизнь это хорошо проведенное время, когда человек живет только для себя, для реализации своей мечты.

Как же воплощается этот тезис бредовой философии? Действие фильма ограничено несколькими часами. Время действия — вечер. Одна единственная декорация — бар Ника.

К слову сказать, вообще бар, как весьма удобное место для того, чтобы сталкивать там любые персонажи, давно уже стал излюбленной площадкой американских драматургов.

В тот вечер в баре Ника сошлись самые различные люди: бывшая воровка Клара, ныне подавальщица, выдающая себя за безработную актрису из варьете; Кит Керсон, старый бродяга, всю жизнь неудачно выдающий себя за знаменитого бандита; лидер профсоюзного движения Мак Карти; кроме того — шериф, несколько полицейских, влюбленный юноша в очках. Все они тяготятся своим существованием, для каждого из них жизнь пуста, скучна и бессмысленна. Каждый стремится хоть несколько минут «провести по-настоящему», и Джо организует им это времяпровождение.

Подвыпившей Кларе Джо организует материализацию ее мечты, бросая Клару в объятия своего клеврета и послушного подручного Тома. Кит Керсон впервые в жизни встречает в лице Джо человека, который верит старому бродяге. В финале Кит пристреливает

шерифа из револьвера, который Джо подсунул ему.

Выпивка, случайные встречи в баре, ссоры и обязательное для всех американских «психологических» фильмов убийство, — таково немудрое содержание «Хорошо проведенного времени», которое авторы фильма назойливо выдают за смысл жизни.

Подобного рода перлы культуры и философии чередуются на экранах США и маршаллизуемых ими стран с якобы разоблачительными, «демократическими» фильмами, которые должны свидетельствовать о существовании свободы творчества и свободы печати в Америке. Реализм и разоблачительные свойства этих фильмов всячески афишируются и рекламируются.

Американское кино и здесь пошло по чужим стопам. Итальянские и французские режиссеры выпустили в послевоенное время немало фильмов, стилизованных под документальные. В Голливуде поставлено до десятка подобного рода картин, в том числе «Перекрестный огонь», «Джентльменское соглашение», «Бумеранг».

«Бумеранг» Элиа Казана (1947)—типичный «неореалистический» фильм. Его «документальность» афиширована и подчеркнута. Специальная надпись предупреждает, что «имена, даты и место действия изменены, но основные факты сюжета взяты из действительности». Адвокат, выведенный в «Бумеранге» под именем Харвея, в действительности назывался Гомер Куминс. Его, правда, не выбирали (как в фильме) губернатором штата Коннектикут, но он стал генеральным прокурором США в кабинете президента Рузвельта. Это обстоятельство заставило голливудских политиканов поднять страшный шум вокруг «Бумеранга» и выдать его чуть ли не за коммунистическую пропаганду, в то время как единственным «крамольным» тезисом в фильме было изречение адвоката Харвея: «Очень важно, чтобы прокурор использовал могущество закона для защиты невинных, так же как и для обвинения виновных...»

Преступление, которое инкриминировано комиссией по проверке антиамериканской деятельности режиссеру фильма Элиа Казану, не выходит за пределы типичного для голливудских боевиков мнимого разоблачения. Подобным «разоблачением» выборной системы занимался в фильме «В старом Чикаго» Генри Кинг, то же в отношении закулисных махинаций в американском сенате проделал в фильме «Мистер Смит едет в Вашингтон» Фрэнк Капра.

Что же разоблачает «Бумеранг»? В маленьком городке штата Коннектикут разгорелись страсти двух враждующих групп: реформистов и консерваторов. Консерваторы добиваются осуждения человека по клеветническому обвинению в убийстве местного священника. Доведенный до отчаяния, обвиняемый не в силах опровергнуть на допросе ловко подстроенные ложные улики и склонен уже признать себя виновным. Но на суде молодой адвокат — сторонник реформистов — доказывает полную неосновательность обвинений. Консерваторы посрамлены, подлинный убийца стреляется.

Разоблачение, как мы видим, не такого уж высокого уровня. Однако «Бумеранг» — это, к сожалению, потолок современного американского кино, ибо социально-обличительные возможности мастеров Голливуда определены теперь протоколами комиссии Ренкина—Томаса.

Дополнительный свет на «обличительные» тенденции современного Голливуда проливает фильм «Обнаженный город», претендующий на «обнажение язв», на «срывание масок». Он задуман как «документально-обличительное» произведение. Фирма «Юниверсл» договорилась с мэром Нью-Йорка, который оказал всемерное содействие режиссеру Жюлю Дассейну при с'емках в Манхеттене, Вест-Сайде, Ист-Сайде и других районах Нью-Йорка. Многие роли в фильме играют не профессионалы. Но пусть не думает кто-либо, что в фильме «Обнаженный город» показано без всякого грима лицо Нью-Йорка.

Герой «Обнаженного города» — лейтенант уголовного бюро нью-йоркской полиции Мюльвей. Сюжет фотографически воспроизводит процесс расследования убийства двадцатишестилетней манекенщи Джен Декстер, которая, как выясняется, по «совместительству» была квалифицированной воровкой-наводчицей и проституткой.

Нездоровый интерес к работе агентов уголовного бюро поддерживается стандартными сюжетными приемами бульварного детективного романа. К созданию сценария этого «разоблачительного» фильма был привлечен талантливый писатель и сценарист Альберт Мальц — одна из жертв комиссии Ренкина—Томаса.

Наряду с подобными лжеразоблачениями голливудские кинодеятели систематически ведут антидемократическую и реакционную пропаганду, доходя в своем неистовстве до постановки отвратительных антисоветских фальшивок типа «Железный занавес», который по указанию Уолл-стрита демонстрируется сейчас в странах Бенилюкс.

Помимо откровенно антисоветских фильмов, в Голливуде создают и более завуалированные в идейно-политическом смысле произведения.

Таков, например, «Беглец» Джона Форда (1947), на котором следует остановиться подробнее.

Близкий по формальным признакам к прежним работам этого мастера, «Беглец» по содержанию, теме, идейной направленности очень далек от «Гроздьев гнева» и других прогрессивных фильмов Форда. Реакционный в своей основе, этот фильм направлен против подлинной демократии. Герой фильма — священник, жертва мексиканской революции. В течение пяти лет этот подчеркнуто бародный и самоотверженный человек, церковь которого разрушена, скитается, как бездомная собака, встречая неизменно сочуствие среди бедняцкого населения, что, повидимому, должно свидетельствовать о якобы существующей антипатии населения к революции. Параллельно с линией затравленного революционерами священника развивается сюжетная линия убийцы-грабителя, на которого республиканские полицейские устраивают такую же облаву, как на священника. Полулунящее население, доведенное до исступления республиканским режимом, обозлено, развращено и готово даже на предательство. Образ Иуды—Метиса, стремящегося продать полиции священника, — прямое этому доказательство.

Сочно, «по-фордовски» показанные репрессии республиканского режима, систематическое пьянство и распутство офицеров республиканской армии, — все это рассчитано на воздействие в строго определенном направлении. Участие мексиканской аристократки Долорес дель Рио в главной роли фильма Форда — закономерное явление. Эта актриса давно уже зарекомендовала себя как единомышленница всяческой реакции.

«Беглец» Форда, так же как и «Господин Верду» Чаплина, свидетельствуют о вредном, растлевающем влиянии долларового киноискусства на творчество некогда прогрессивных американских мастеров, которым приходится сотрудничать с реакционными хозяевами Голливуда.

Подобно тому, как американские монополии стремятся подчинить себе хозяйственную систему Западной Европы, так и американские фильмы добиваются морального и идейно-политического подчинения населения маршаллизуемых стран.

Голливуд — мировой центр реакционной кинопропаганды. Деятельность голливудских пропагандистов войны направлена на подавление всего подлинно демократического и прогрессивного. Но кинематографу реакционной империалистической верхушки, как и всем прислужникам реакционной клики, поджигателей войны и атомных дипломатов, как сказал товарищ Жданов, «...все равно не спасти и не поднять своей буржуазной культуры, ибо моральная основа у нее гнилая и тлеворная»

ФИЛЬМЫ ВЫПУСКА 1948 ГОДА

СЕНТЯБРЬ—ОКТЯБРЬ

(По прокатным данным)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

«Молодая гвардия». Кинороман в 2-х частях по роману А. Фадеева. Сценарий и постановка Сергея Герасимова. Главный оператор В. Рапопорт. Композитор Д. Шостакович. Режиссер Э. Волк. Звукооператор Н. Писарев. Художник И. Степанов. Комбинированные съемки: художники братья Никитченко, операторы М. Кириллов, А. Колошин. В ролях: Т. Макарова, В. Хохряков, Е. Ануфриева, М. Яроцкая, Л. Фенин, Л. Семенова, А. Калашникова, Е. Гришко, Г. Шаповалов, Ю. Егоров, Г. Шпигель, В. Бокарев, А. Файт, Е. Тетерин, А. Высоковский, О. Смирнов, Б. Магалиф, В. Иванов, И. Макарова, С. Гурзо, Б. Битюков, Н. Мордюкова, С. Бондарчук, Г. Романов, Л. Шагалова, М. Иванова, В. Тихонов, Г. Мгеладзе, Л. Горин, А. Чемодуров, Г. Юматов, Е. Моргунов, К. Лучко, А. Пунтус, О. Иванова, М. Крепкогорская, Т. Носова, В. Авдюшко. Директор картины Я. Светозаров.

СТУДИЯ СТЕРЕОКИНО

«Робинзон Крузо». Плоскостной вариант стереоскопического фильма. Сценарий Ф. Киорре, А. Андриевского и С. Ермолинского по мотивам романа Даниэля Дефо. Постановка А. Андриевского. Главный оператор Д. Суренский. Оператор А. Астафьев. Композитор Л. Шварц. В ролях: П. Кадочников, Ю. Любимов, А. Смирнин, Е. Саникидзе, В. Павленко. Директоры картины В. Циргиладзе, С. Томский.

АЛМА-АТИНСКАЯ СТУДИЯ

«Золотой Рог». Авторы сценария Е. и С. Шатровы. Постановка Е. Арон. Главный оператор А. Петров. Главный художник П. Зальцман. Композитор М. Тулебаев. Второй оператор И. Гитлевич. Оператор комбинированных съемок Н. Илюшин. Художник комбинированных съемок И. Антоненко. В ролях: Ш. Айманов, Л. Галимжанова, С. Кожамкулов, К. Куанышпаев, А. Аркадьев, К. Бадыров, Р. Койчубаева, П. Алейников, Е. Умурзаков, А. Мамбетов. Директор картины Б. Цейруль.

СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ

«Путешествие в страну великанов» Авторы сценария Д. Бабиченко, В. Длугач, С. Романов. Постановка Д. Бабиченко. Стихи М. Вольпина. Художник-постановщик Г. Козлов. Оператор Н. Войнов.

«Серая шейка». По мотивам рассказа Д. Мамина-Сибиряка. Автор сценария Г. Березко. Режиссеры Л. Амальрик, В. Полковников. Художник-постановщик А. Трусов. Композитор Ю. Никольский. Оператор Н. Войнов.

«Первый урок». Автор сценария В. Немоляев. Режиссер Л. Бредис. Художник С. Белковская. Композитор М. Стародомский. Автор текста М. Вольпин. Оператор А. Великохатько.

«Квартет». Авторы сценария Э. Двинский, А. Иванов, П. Сазонов. Режиссер А. Иванов. Художник-постановщик Е. Мигунов. Композитор А. Варламов. Оператор М. Друян.

«Новогодняя ночь». Сценарий и постановка О. Ходатаевой и П. Носова. Стихи М. Вольпина. Художник П. Носов. Композитор Г. Лобачев. Оператор М. Друян.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Ко дню военно-морского флота СССР». (Спецвыпуск). Режиссер Н. Соловьев. В фильме использованы съемки группы операторов. Музыкальное оформление Д. Штильмана. Редактор Э. Марьямов. Консультант капитан I ранга В. Скорохватов.

«На первенство Вооруженных Сил СССР». Режиссер И. Венжер. Операторы И. Беляков, Б. Макасеев, М. Ошурков. Консультант подполковник З. Фирсов.

«День шахтера». Режиссер Л. Кристи. Операторы Б. Макасеев, Ю. Монгловский, М. Оцеп, М. Прудников, И. Сокольников, А. Семин, Б. Шер, А. Щекутьев.

«Во льдах Белого моря». Авторы-операторы С. Коган и Е. Лозовский. Текст Л. Бронтмана. Монтаж режиссера Н. Кармазинского.

Киножурналы: «Новости дня» с № 44 по № 53. **«Пионерия»** №№ 9, 10. **«Советский спорт»** №№ 9, 10.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«В Сталиногорске» (на шахтах Подмосковья). Автор сценария С. Гарин. Режиссер А. Минкин. Режиссер-оператор А. Богоров. Музоформление М. Черкасова. Консультант горный директор I ранга А. Портнов.

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ

«Звенигород». Автор сценария Н. Абрамов. Режиссер В. Шредель, оператор Н. Соколов.

«Лучи спектра». Автор сценария О. Писаржевский. Режиссер Ф. Тяпкин. Оператор Б. Эйберг.

«Велосипедисты». Автор сценария Н. Абрамов. Режиссер В. Сутеев. Оператор В. Черняевский.

«Центральный театр Красной Армии». Автор сценария М. Долгополов. Режиссер Я. Миримов. Оператор Ф. Сильченко. Консультант народный артист СССР А. Попов.

«Художники-воины». Автор сценария М. Долгополов. Режиссер В. Моргенштерн. Оператор Н. Сохонов.

Киножурнал «Наука и техника» №№ 9, 10.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ

«Фехтование». Автор сценария Л. Клочков. Режиссер М. Багильдз. Оператор М. Ротинов.

«Помни всегда». Автор сценария Я. Меерзон. Режиссер С. Миллер. Оператор А. Климов.

«Холмогорка». Автор сценария и режиссер А. Чигинский. Оператор М. Ротинов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ

«За здоровый быт». Автор сценария А. Грандо. Режиссер Л. Островская. Оператор Г. Вьюнник.

«София Киевская». Автор сценария А. Джевальский. Режиссер С. Снитко. Оператор Г. Островский.

НОВОСИБИРСКАЯ СТУДИЯ

«Преображенная земля». Автор сценария З. Калик. Режиссер Н. Чуриков. Оператор Ф. Агальцов.

Редактор **Н. А. ЛЕБЕДЕВ.**

Редколлегия: **В. В. ГРАЧЕВ, Д. И. ЕРЕМИН, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ.**

А 11906. Сдано в производство 13/XI 1948 г. Подп. к печати 11/XII 1948 г. Ф. б. 60×92 1/8 д. Тир. 4.000. 4 п. л. Уч.-изд. 6 л. Зн. в п. л. 60.000. Заказ № 2298.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова, Москва, Пушкинская пл., 5.

6 ЯНВ. 1949

Цена 10 руб.